1057

Digitized by Google

Palat [illegible]

Biblioteca
XLIX 91

Digitized by Google

ENCYCLOPÉDIE

MÉTHODIQUE,

OU

PAR ORDRE DE MATIERES;

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES,
DE SAVANTS ET D'ARTISTES.

Précédée d'un Vocabulaire universel, *servant de Table pour tout l'Ouvrage; ornée des Portraits de MM.* DIDEROT *&* D'ALEMBERT, *premiers Éditeurs de l'*Encyclopédie.

Digitized by Google

590105 596351

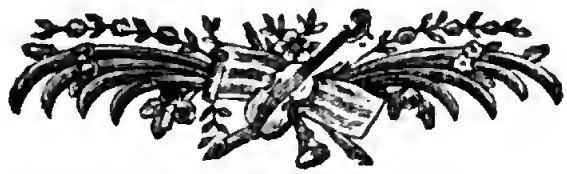
ENCYCLOPÉDIE
MÉTHODIQUE.

GRAMMAIRE
ET
LITTÉRATURE,

DÉDIÉE ET PRÉSENTÉE

A MONSIEUR LE CAMUS DE NÉVILLE,
MAÎTRE DES REQUÊTES, DIRECTEUR GÉNÉRAL DE LA LIBRAIRIE.

TOME TROISIEME.



A PARIS,
Chez PANCKOUCKE, Libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins.
A LIÉGE,
Chez PLOMTEUX, Imprimeur des États.

M. DCC. LXXXVI.
AVEC APPROBATION, ET PRIVILÈGE DU ROI.

Digitized by Google

PARTERRE, ſ. m. *Belles-Lettres.* C'eſt, dans nos ſalles de ſpectacle, l'aire ou l'eſpace qu'on laiſſe vide au milieu de l'enceinte des loges, entre l'orcheſtre & l'amphithéâtre, & où le ſpectateur eſt placé moins à ſon aiſe, & à moins de frais.

(¶ Les anciens appeloient *Orcheſtre* ce que nous nommons *Parterre.* Cet orcheſtre étoit, chez les grecs, la place des muſiciens; chez les romains, celle des ſénateurs & des veſtales).

Ce n'eſt pas ſans raiſon qu'on a mis en problême s'il ſeroit avantageux ou non qu'à nos *Parterres*, comme à ceux d'Italie, les ſpectateurs fuſſent aſſis. On croit avoir remarqué qu'au *Parterre* où l'on eſt debout, tout eſt ſaiſi avec plus de chaleur; que l'inquiétude, la ſurpriſe, l'émotion du ridicule & du pathétique, tout eſt plus vif & plus rapidement ſenti; on croit, d'après ce vieux proverbe, *anima ſedens ſit ſapientior*, que le ſpectateur plus à ſon aiſe ſeroit plus froid, plus réfléchi, moins ſuſceptible d'illuſion, plus indulgent peut-être, mais auſſi moins diſpoſé à ces mouvements d'ivreſſe & de tranſport qui s'excitent dans un *Parterre* où l'on eſt debout.

Ce que l'émotion commune d'une multitude aſſemblée & preſſée ajoûte à l'émotion particulière, ne peut ſe calculer: qu'on ſe figure cinq-cents miroirs ſe renvoyant l'un à l'autre la lumière qu'ils réfléchiſſent, ou cinq-cents échos le même ſon; c'eſt l'image d'un Public ému par le ridicule ou par le pathétique. C'eſt là ſurtout que l'exemple eſt contagieux & puiſſant: on rit d'abord de l'impreſſion que fait l'objet riſible, ou reçoit de même l'impreſſion directe que fait l'objet attendriſſant; mais de plus, on rit de voir rire, on pleure auſſi de voir pleurer; & l'effet de ces émotions répétées va bien ſouvent juſqu'à la convulſion du rire, juſqu'à l'étouffement de la douleur. Or c'eſt ſurtout dans le *Parterre*, & dans le *Parterre* debout, que cette eſpèce d'électricité eſt ſoudaine, forte, & rapide; & la cauſe phyſique en eſt dans la ſituation plus pénible & moins indolente du ſpectateur, qu'une gêne continuelle & un flottement perpétuel doivent tenir en activité.

Mais une différence plus marquée entre un *Parterre* où l'on eſt aſſis, & un *Parterre* où l'on eſt debout, eſt celle des ſpectateurs mêmes. Chez nous, le *Parterre* (car on appelle auſſi de ce nom la partie de l'aſſemblée qui occupe l'eſpace dont nous avons parlé) eſt compoſé communément des citoyens les moins ſiches, les moins maniérés, les moins raffinés dans leurs mœurs; de ceux dont le naturel eſt le moins poli, mais auſſi le moins altéré; de ceux en qui l'opinion & le ſentiment tiennent le moins aux fantaiſies paſſagères de la mode, aux prétentions de la vanité, aux préjugés de l'éducation; de ceux qui communément ont le moins de lumiéres, mais peut-être auſſi le plus de bon ſens, & en qui la raiſon plus ſaine & la ſenſibilité plus naive forment un goût moins délicat mais plus sûr, que le goût léger & fantaſque d'un monde où tous les ſentiments ſont factices ou empruntés.

Dans la nouveauté d'une pièce de Théâtre, le *Parterre* eſt un mauvais juge, parce qu'il eſt ameuté, corrompu, & avili par les cabales: mais lorſque le ſuccès d'une pièce eſt décidé, & que la faveur & l'envie ne divitent plus les eſprits; le meilleur de tous les juges, c'eſt le *Parterre.* On eſt ſurpris de voir avec quelle vivacité unanime & ſoudaine tous les traits de fineſſe, de délicateſſe, de grandeur d'âme, & d'héroïſme, toutes les beautés de Racine, de Corneille, de Molière, enfin tout ce que le ſentiment, l'eſprit, le langage, le jeu des acteurs, ont de plus ingénieux & de plus exquis, eſt aperçu, ſaiſi dans l'inſtant même par cinq-cents hommes à la fois; & de même avec quelle ſagacité les fautes les plus légères & les plus fugitives contre le goût, le naturel, la vérité, les bienſéances, ſoit du langage, ſoit des mœurs, ſont aperçues par une claſſe d'hommes, dont chacun pris ſéparément ſemble ne ſe douter de rien de tout cela. On ne conçoît pas comment, par exemple, les rôles de Viriate, d'Agrippine, & du Méchant, ſont ſi bien jugés par le peuple; mais il faut ſavoir que dans le *Parterre* tout n'eſt pas ce qu'on appelle peuple, & que, parmi cette foule d'hommes ſans culture, il y en a de très-éclairés. Or c'eſt le jugement de ce petit nombre qui forme celui du *Parterre:* la multitude les écoute, & elle n'a pas la vanité d'être humiliée de leurs leçons; au lieu que dans les loges chacun ſe croit inſtruit, chacun prétend juger d'après ſoi même.

Une différence qui, à certains égards, eſt à l'avantage des loges, mais qui ne laiſſe pas de décider en faveur du *Parterre*, c'eſt que dans celui-ci n'y ayant point de femmes, il n'y a point de ſéduction: le goût du *Parterre* en eſt moins délicat, mais auſſi moins capricieux, & ſurtout plus mâle & plus ferme.

Au petit nombre d'hommes inſtruits qui ſont répandus dans le *Parterre*, ſe joint un nombre plus grand d'hommes habitués au ſpectacle, & dont c'eſt l'unique plaiſir: dans ceux-ci un long uſage a formé le goût; & ce goût de comparaiſon eſt bien ſouvent plus sûr qu'un jugement plus raiſonné; c'eſt comme une eſpèce d'inſtinct qu'a perfectionné l'habitude. A cet égard le *Parterre* change lorſqu'un ſpectacle ſe déplace, & que les habitués ne

le ſuivent pas. On croit avoir remarqué, par exemple, que, depuis que la Comédie françoiſe eſt aux Tuileries, on ne reconnoit plus dans le *Parterre* cette vieille ſagacité, que lui donnoient ſes chefs de meute quand ce ſpectacle étoit au fauxbourg S. Germain : car il en eſt d'un *Parterre* nouveau comme d'une meute de jeunes chiens; il s'étourdit & prend le change.

Par la même raiſon, le goût dominant du Public, le même jour & dans la même ville, n'eſt pas le même d'un ſpectacle à un autre; & la différence n'eſt pas dans les loges, car le même monde y circule; elle eſt dans cette partie habituée du Public, que l'on appelle *les piliers du Parterre* : c'eſt elle qui donne le ton; & c'eſt ſon indulgence ou ſa ſévérité, ſa bonne ou ſa mauvaiſe humeur, ſon naturel inculte ou ſa délicateſſe, ſon goût plus ou moins difficile, plus ou moins raffiné, qui, par contagion, ſe communique aux loges, & fait comme l'eſprit du lieu & du moment.

Enfin le gros du *Parterre* eſt compoſé d'hommes ſans culture & ſans prétentions, dont la ſenſibilité ingénue vient ſe livrer aux impreſſions qu'elle recevra du ſpectacle, & qui, de plus, ſuivant l'impulſion qu'on leur donne, ſemblent ne faire qu'un eſprit & qu'une âme avec ceux qui, plus éclairés, les font penſer & ſentir avec eux.

De là vient cette ſagacité ſingulière, cette promptitude admirable, avec laquelle tout un *Parterre* ſaiſit à la fois les beautés ou les défauts d'une pièce de Théâtre; de là vient auſſi que certaines beautés délicates ou tranſcendantes ne ſont ſenties qu'avec le temps, parce que l'influence des bons eſprits n'eſt pas toujours également rapide, quoique la partie du Public où il y a le moins de vanité, ſoit auſſi celle qui ſe corrige & ſe rétracte le plus aiſément. C'eſt le *Parterre* qui a vengé la *Phèdre* de Racine de la préférence que les loges avoient donnée à celle de Pradon.

Telle eſt chez nous la compoſition & le mélange de cette partie du Public, qui, pour être admiſe à peu de frais au ſpectacle, conſent à s'y tenir debout, & ſouvent très-mal à ſon aiſe.

Mais que le *Parterre* ſoit aſſis, ce ſera tout un autre monde, ſoit parce que les places en ſeront plus chères, ſoit parce qu'on y ſera plus commodément. Alors le Public des loges & celui du *Parterre* ne ſeront qu'un; & dans le ſentiment du *Parterre* il n'y aura plus, ni la même liberté, ni la même ingénuité, ôſons le dire, ni les mêmes lumières : car dans le *Parterre*, comme je l'ai dit, les ignorants ont la modeſtie d'être à l'école & d'écouter les gens inſtruits; au lieu que dans les loges, & par conſéquent dans un *Parterre* aſſis, l'ignorance eſt préſomptueuſe; tout eſt caprice, vanité, fantaiſie, ou prévention.

On trouvera que j'exagère; mais je ſuis perſuadé que, ſi le *Parterre*, tel qu'il eſt, ne captivoit pas l'opinion publique, & ne la réduiſoit pas à l'unité en la ramenant à la ſienne, il y auroit le plus ſouvent autant de jugements divers qu'il y a de loges au ſpectacle, & que de long temps le ſuccès d'une pièce ne ſeroit unanimement ni abſolument décidé.

Il eſt vrai du moins que cette eſpèce de république qui compoſe nos ſpectacles, changeroit de nature, & que la démocratie du *Parterre* dégénéreroit en ariſtocratie : moins de licence & de tumulte, mais auſſi moins de liberté, d'ingénuité, de chaleur, de franchiſe, & d'intégrité. C'eſt du *Parterre*, & d'un *Parterre* libre, que part l'applaudiſſement; & l'applaudiſſement eſt l'âme de l'émulation, l'explоſion du ſentiment, la ſanction publique des jugements intimes, & comme le ſignal que ſe donnent toutes les âmes pour jouir à la fois, & pour redoubler l'intérêt de leurs jouiſſances par cette communication mutuelle & rapide de leur commune émotion. Dans un ſpectacle où l'on n'applaudit pas, les âmes ſeront toujours froides & le goût toujours indécis.

Je ne dois pourtant pas diſſimuler que le déſir très-naturel d'exciter l'applaudiſſement a pu nuire au goût des poètes & au jeu des acteurs, en leur feſant préférer ce qui étoit plus ſaillant à ce qui eût été plus vrai, plus naturel, plus réellement beau : de là ces vers ſententieux qu'on a détachés; de là ces tirades brillantes dans leſquelles, aux dépens de la vérité du dialogue, on ſemble ramaſſer des forces pour ébranler le *Parterre* & l'étonner par un coup d'éclat; de là auſſi ce jeu violent, ces mouvements outrés, par leſquels l'acteur, à la fin d'une réplique ou d'un monologue, arrache l'applaudiſſement. Mais cette eſpèce de charlatanerie, dont le *Parterre* plus éclairé s'apercevra un jour, & qu'il fera ceſſer lui-même, paroîtroit peut-être encore plus néceſſaire pour émouvoir un *Parterre* aſſis, & d'autant moins ſenſible au plaiſir du ſpectacle qu'il en jouiroit plus commodément : car il en eſt de ce plaiſir comme de tous les autres; la peine qu'il en coûte y met un nouveau prix, & on les goûte foiblement lorſqu'on les prend trop à ſon aiſe. Peut-être qu'un *Parterre* où l'on ſeroit debout auroit plus d'inconvénients chez un peuple où règneroit plus de licence, & moins d'avantages chez un peuple dont la ſenſibilité, exaltée par le climat, ſeroit plus facile à émouvoir. Mais je parle ici des françois; & j'ai pour moi l'avis des comédiens eux-mêmes, qui, quoiqu'intéreſſé, mérite quelque attention.

(¶ Depuis que cet article a été imprimé, les comédiens françois, dans leur nouvelle ſalle, ont pris le parti courageux d'avoir un *Parterre* aſſis : il paroît moins tumultueux, mais plus difficile à émouvoir; & ſoit que le prix des places ne ſoit plus aſſez bas pour y attirer cette foule de jeunes gens dont l'âme & l'imagination avoit beſoin, pour s'exalter, que d'entendre de belles choſes, ſoit que le goût du Public, généralement pris, ſoit refroidi pour les beautés ſimples, comme on l'obſerve

à tous nos théâtres, il eſt certain qu'on n'obtient plus de grands ſuccès par ce moyen; & ce que diſoit Voltaire, d'après une longue expérience, que *pour être applaudi de la multitude, il valoit mieux fraper fort que de fraper juſte*, ſe trouve plus vrai que jamais, tant à l'égard des ſpectateurs aſſis, qu'à l'égard de ceux qui ſont debout: ce qui rend encore indécis le problême des deux *Parterres*.) (*M.* MARMONTEL.)

PARTICIPE, ſ. m. *Grammaire*. Le *Participe* eſt un mode du verbe qui préſente à l'eſprit un être indéterminé déſigné ſeulement par une idée préciſe de l'exiſtence ſous un attribut, laquelle idée eſt alors enviſagée comme l'idée d'un accident particulier communicable à pluſieurs natures. C'eſt pour cela qu'en grec, en latin, en allemand, *&c*, le *Participe* reçoit des terminaiſons relatives aux genres, aux nombres, & aux cas, au moyen deſquelles il ſe met en concordance avec le ſujet auquel on l'applique: mais il ne reçoit nulle part aucune terminaiſon perſonnelle, parce qu'il ne conſtitue dans aucune langue la propoſition principale; il n'exprime qu'un jugement acceſſoire, qui tombe ſur un objet particulier qui eſt partie de la principale. *Quos ab urbe diſcedens Pompeius erat adhortatus* (Cæſ. l. civil.): *diſcedens* eſt ici la même choſe que *tum quum diſcedebat* ou *diſceſſit*; ce qui marque bien une propoſition incidente: la conſtruction analytique de cette phraſe ainſi réſolue eſt, *Pompeius erat adhortatus eos* (au lieu de *quos*) *tum quum diſceſſit ab urbe*; la propoſition incidente *diſceſſit ab urbe* eſt liée par la conjonction *quum* à l'adverbe antécédent *tum* (*alors*, *lors*); & le tout, *tum quum diſceſſit ab urbe* (lorſqu'il partit de la ville), eſt la totalité du complément circonſtanciel de temps du verbe *adhortatus*. Il en ſera ainſi de tout autre *Participe*, qui pourra toujours ſe décompoſer par un mode perſonnel & un mot conjonctif, pour conſtituer une propoſition incidente.

Le *Participe* eſt donc à cet égard comme les adjectifs: comme eux, il s'accorde en genre, en nombre, & en cas, avec le nom auquel il eſt appliqué; & les adjectifs expriment, comme lui, des additions acceſſoires qui peuvent s'expliquer par des propoſitions incidentes: *des hommes ſavants*, c'eſt à dire, *des hommes qui ſont ſavants*. En un mot, le *Participe* eſt un véritable adjectif, puiſqu'il ſert, comme les adjectifs, à déterminer l'idée du ſujet par l'idée accidentelle de l'évènement qu'il exprime, & qu'il prend en conſéquence les terminaiſons relatives aux accidents des noms & des pronoms.

Mais cet adjectif eſt auſſi verbe, puiſqu'il en a la ſignification, qui conſiſte à exprimer l'exiſtence d'un ſujet ſous un attribut: & il reçoit les diverſes inflexions temporelles qui en ſont les ſuites néceſſaires; le préſent, *precans* (priant); le prétérit, *precatus* (ayant prié); le futur, *precaturus* (devant prier).

On peut donc dire avec vérité, que le *Participe* eſt un adjectif-verbe, ainſi que je l'ai inſinué dans quelque autre article, où j'avois beſoin d'inſiſter ſur ce qu'il a de commun avec les adjectifs, ſans vouloir perdre de vûe ſa nature indeſtructible de verbe; & c'eſt préciſément parce que ſa nature tient de celle des deux parties d'oraiſon, qu'on lui a donné le nom de *Participe*: ce n'eſt point excluſivement un adjectif qui emprunte par accident quelque propriété du verbe, comme Sanctius ſemble le décider (*Min.* l. 15); ce n'eſt pas non plus un verbe qui emprunte accidentellement quelque propriété de l'adjectif; c'eſt une ſorte de mot dont l'eſſence comprend néceſſairement les deux natures, & l'on doit dire que les *Participes* ſont ainſi nommés, quoi qu'en diſe Sanctius, *quod partem* (naturæ ſuæ) *capiant à verbo, partem à nomine*, ou plus tôt *ab adjectivo*.

L'abbé Girard (*tome 1, diſc. 11, page 70*) trouve à ce ſujet de la bizarrerie dans les grammairiens. « Comment, dit-il, après avoir décidé » que les infinitifs, les gérondifs, & les *Parti-* » *cipes* ſont les uns ſubſtantifs & les autres adjec- » tifs, ôſent-ils les placer au rang des verbes dans » leurs méthodes, & en faire des modes de con- » jugaiſons? » Je viens de le dire, le *Participe* eſt verbe, parce qu'il exprime eſſenciellement l'exiſtence d'un ſujet ſous un attribut, ce qui fait qu'il ſe conjugue par temps: il eſt adjectif, parce que c'eſt ſous le point de vûe qui caractériſe la nature des adjectifs, qu'il préſente la ſignification fondamentale qui le fait verbe; & c'eſt ce point de vûe propre qui en fait, dans le verbe, un mode diſtingué des autres, comme l'infinitif en eſt un autre, caractériſé par la nature commune des noms. *Voyez* INFINITIF.

Priſcien donne, à mon ſens, une plaiſante raiſon de ce que l'on regarde le *Participe* comme une eſpèce de mot différent du verbe: c'eſt, dit-il, *quod & caſus habet quibus caret verbum, & generæ ad ſimilitudinem nominum, nec modos habet quos continet verbum* (lib. 11, *de Oratione*): ſur quoi je ferai quatre obſervations.

1°. Que dans la langue hébraïque il y a preſque à chaque perſonne des variations relatives aux genres, même dans le mode indicatif, & que ces genres n'empêchent pas les verbes hébreux d'être des verbes.

2°. Que ſéparer le *Participe* du verbe, parce qu'il a des cas & des genres comme les adjectifs; c'eſt comme ſi l'on en ſéparoit l'infinitif, parce qu'il n'a ni nombres ni perſonnes, comme le verbe en a dans les autres modes; ou comme ſi l'on en ſéparoit l'impératif, parce qu'il n'a pas autant de temps que l'indicatif, ou qu'il n'a pas autant de perſonnes que les autres modes: en un mot, c'eſt ſéparer le *Participe* du verbe, par la raiſon qu'il

a un caractère propre qui l'empêche d'être confondu avec les autres modes. Que penſer d'une pareille Logique ?

3°. Qu'il eſt ridicule de ne vouloir pas regarder le *Participe* comme appartenant au verbe, parce qu'il ne ſe diviſe point en modes comme le verbe. Ne peut-on pas dire auſſi de l'indicatif, que *nec modos habet quos continet verbum ?* N'eſt-ce pas la même choſe de l'impératif, du ſuppoſitif, du ſubjonctif, de l'optatif, de l'infinitif, pris à part? C'eſt donc encore dans Priſcien un nouveau principe de Logique, que la partie n'eſt pas de la nature du Tout, parce qu'elle ne ſe ſubdiviſe pas dans les mêmes parties que le Tout.

4°. On doit regarder comme appartenant au verbe tout ce qui en conſerve l'eſſence, qui eſt d'exprimer l'exiſtence d'un ſujet ſous un attribut (*voyez* VERBE); & toute autre idée acceſſoire qui ne détruit point celle-là, n'empêche pas plus le verbe d'exiſter, que ne ſont les variations des perſonnes & des nombres. Or le *Participe* conſerve en effet la propriété d'exprimer l'exiſtence d'un ſujet ſous un attribut, puiſqu'il admet les différences de temps qui en ſont une ſuite immédiate & néceſſaire (*Voyez* TEMPS). Priſcien par conſéquent avoit tort de ſéparer le *Participe* du verbe, par la raiſon des idées acceſſoires qui ſont ajoutées à celle qui eſt eſſencielle au verbe.

J'ajoûte qu'aucune autre raiſon n'a dû faire regarder le *Participe* comme une partie d'oraiſon différente du verbe : outre qu'il en a la nature fondamentale, il en conſerve, dans toutes les langues, les propriétés uſuelles. Nous diſons en françois, *liſant une lettre*, *ayant lu une lettre*, comme *je lis* ou *j'ai lu une lettre*; *arrivant* ou *étant arrivé des champs à la ville*, comme *j'arrive* ou *j'étois arrivé des champs à la ville*. En grec & en latin, le complément objectif du *Participe* du verbe actif ſe met à l'accuſatif, comme quand le verbe eſt dans tout autre mode : ἀγαπήσεις κύριον τὸν Θεόν σου, *diliges Dominum Deum tuum* (vous aimerez le ſeigneur votre Dieu); de même ἀγαπῶν κύριον τὸν Θεόν σου, *diligens Dominum Deum tuum* (aimant le Seigneur votre Dieu). Perizonius (*ad Sanct. Min.* l. 15, *not.* 1) prétend qu'il en eſt de l'accuſatif mis après le *Participe* latin, comme de celui que l'on trouve après certains noms verbaux, comme dans *Quid tibi hanc rem curatio eſt*, ou après certains adjectifs, comme *omnia ſimilis*, *cætera indoctus*; & que cet accuſatif y eſt également complément d'une prépoſition ſouſentendue : ainſi, de même que *hanc rem curatio* veut dire *propter hanc rem curatio*, que *omnia ſimilis* c'eſt *ſecundùm omnia ſimilis*, & que *cætera indoctus* ſignifie *circà cætera indoctus*, ou, ſelon l'interprétation de Périzonius même, *in negotio quod attinet ad cætera indoctus*; de même auſſi *amans uxorem* ſignifie *amans erga uxorem*, ou *in negotio quod attinet ad uxorem*. La principale raiſon qu'il en apporte, c'eſt que l'accuſatif n'eſt jamais régi immédiatement par aucun adjectif, & que les *Participes* enfin ſont de véritables adjectifs, puiſqu'ils en reçoivent tous les accidents, qu'ils ſe conſtruiſent comme les adjectifs, & que l'on dit également *amans uxoris* & *amans uxorem*, *patiens inediæ* & *patiens inediam*.

Il eſt vrai que l'accuſatif n'eſt jamais régi immédiatement par un adjectif qui n'eſt qu'adjectif, & qu'il ne peut être donné à cette ſorte de mot aucun complément déterminatif, qu'au moyen d'une prépoſition exprimée ou ſouſentendue. Mais le *Participe* n'eſt pas un adjectif pur; il eſt auſſi verbe, puiſqu'il ſe conjugue par temps & qu'il exprime l'exiſtence d'un ſujet ſous un attribut. Pour quelle raiſon la Syntaxe le conſidéreroit elle comme adjectif plus tôt que comme verbe? Je ſais bien que, ſi elle le faiſoit en effet, il faudroit bien en convenir & admettre ce principe, quand même on n'en pourroit pas aſſigner la raiſon: mais on ne peut ſtatuer le fait que par l'uſage; & l'uſage univerſel, qui s'explique à merveille par l'analogie commune des autres modes du verbe, eſt de mettre l'accuſatif ſans prépoſition après les *Participes* actifs; on ne trouve aucun exemple où le complément objectif du *Participe* ſoit amené par une prépoſition; & ſi l'on en rencontre quelqu'un où ce complément paroiſſe être au génitif, comme dans *patiens inediæ*, *uxoris amans*, c'eſt alors le cas de conclure que ce génitif n'eſt pas le complément immédiat du *Participe*, mais celui de quelque autre nom ſouſentendu qui ſera lui-même complément du *Participe*.

Uſus vulgaris (dit Périzonius lui-même, *ibid.*), *quodammodo diſtinxit* Participii *præſentis ſignificationem ratione conſtructionis, ſen prout genitivo vel accuſativo jungitur. Nam* patiens inediæ *quum dicunt veteres, videtur ſignificare eum qui æquo animo ſæpiùs patitur vel facilè poteſt pati : at* patiens inediam, *qui uno actu aut tempore volens nolens patitur.* Il dit ailleurs (*Min.* III, x, 2) : Amans virtutem *adhibetur ad notandum . . . . . præſens illud temporis momentum quo quis virtutem amat; at* amans virtutis *uſurpatur ad perpetuum virtutis amorem in homine aliquo ſignificandum.*

Cette différence de ſignification attachée à celle de la Syntaxe uſuelle, prouve directement que l'accuſatif eſt le cas propre qui convient au complément objectif du *Participe*, puiſque c'eſt celui que l'on emploie quand on ſe ſert de ce mode dans le ſens même du verbe auquel il appartient; au lieu que, quand on veut y ajouter l'idée acceſſoire de facilité ou d'habitude, on ne montre que le génitif de l'objet principal, & l'on ſouſentend le nom qui eſt l'objet immédiat, parce qu'en vertu de l'uſage il eſt ſuffiſamment indiqué par le génitif : ainſi, l'on devine aiſément que *patiens inediæ* ſignifie *facilè patiens omnia incommoda inediæ* & que *amans virtutis* veut dire *de more*

amans omnia negotia virtutis. Alors *patiens* & *amans* ſont des préſents pris dans le ſens indéfini, & actuellement raportés à toutes les époques poſſibles: au lieu que dans *patiens inediam* & *amans virtutem*, ce ſont des préſents employés dans un ſens défini, & raportés à une époque actuelle, ou à une époque antérieure, ou à une époque poſtérieure, ſelon les circonſtances de la phraſe. *Voyez* TEMPS & PRÉSENT.

Eh! il faut bien convenir que le *Participe* conſerve la nature du verbe, puiſque tout verbe adjectif peut ſe décompoſer & ſe décompoſe en effet par le verbe ſubſtantif, auquel on joint comme attribut le *Participe* du verbe décompoſé: que dis-je? le ſyſtême complet des temps auroit exigé dans les verbes latins neuf temps ſimples, ſavoir trois préſents, trois prétérits, & trois futurs; & il y a quantité de verbes qui n'ont de ſimples que les préſents. Tels ſont les verbes déponents, dont les prétérits & les futurs ſimples ſont remplacés par le prétérit & le futur du *Participe* avec les préſents ſimples du verbe auxiliaire: & comme on peut également remplacer les préſents ſimples du même verbe auxiliaire; voici ſous un ſeul coup d'œil l'analyſe complette des neuf temps de l'indicatif, par exemple, du verbe *precor:*

	Préſent.	Prétérit.	Futur.
Indéf.	*Precor* ou *ſum precans.*	*Precatus ſum.*	*Precaturus ſum.*
Antér.	*Precabar, eram precans.*	*Precatus eram.*	*Precaturus eram.*
Poſtér.	*Precabor, ero precans.*	*Precatus ero.*	*Precaturus ero.*

Les verbes les plus riches en temps ſimples, comme les verbes actifs relatifs, n'ont encore que des futurs compoſés de la même manière, *amaturus ſum, amaturus eram, amaturus ero*: & ces futurs compoſés exprimant des points de vûe néceſſaires à la plénitude du ſyſtême des temps exigé par l'eſſence du verbe, il eſt néceſſaire auſſi de reconnoître que le *Participe* qui entre dans ces circonlocutions, eſt de même nature que le verbe dont il dérive; autrement, les vûes du ſyſtême ne ſeroient pas effectivement remplies.

Sanctius, & après lui Scioppius, prétendent que tout *Participe* eſt indiſtinctement de tous les temps; & Lancelot a preſque approuvé cette doctrine dans ſa *Méthode latine.* La raiſon générale qu'ils allèguent tous en faveur de cette opinion, c'eſt que chaque *Participe* ſe joint à chaque temps du verbe auxiliaire, ou même de tout autre verbe, au préſent, au prétérit, & au futur. Je n'entrerai pas ici dans le détail immenſe des exemples qu'on allègue pour la juſtification de ce ſyſtême: cependant, comme on pourroit l'appliquer aux *Participes* de toutes les langues, j'en ferai voir le foible, en rappelant un principe qui eſt eſſenciel, & dont les grammairiens n'avoient pas une notion bien exacte.

Il faut conſidérer deux choſes dans la ſignification générale des temps: 1°. un raport d'exiſtence à une époque; 2°. l'époque même, qui eſt le terme de comparaiſon. L'exiſtence peut avoir à l'époque trois ſortes de raports: raport de ſimultanéité, qui caractériſe les préſents; raport d'antériorité, qui caractériſe les prétérits; & raport de poſtériorité, qui caractériſe les futurs: ainſi, une partie quelconque d'un verbe eſt un préſent quand il exprime la ſimultanéité de l'exiſtence à l'égard d'une époque; c'eſt un prétérit, s'il en exprime l'antériorité; & c'eſt un futur, s'il en exprime la poſtériorité.

On diſtingue pluſieurs eſpèces, ou de préſents, ou de prétérits, ou de futurs, ſelon la manière dont l'époque de comparaiſon y eſt enviſagée. Si l'exiſtence ſe raporte à une époque quelconque & indéterminée, le temps où elle eſt ainſi enviſagée eſt ou un préſent, ou un prétérit, ou un futur indéfini: ſi l'époque eſt déterminée, le temps eſt défini. Or l'époque enviſagée dans un temps ne peut être déterminée que par ſa relation au moment même où l'on parle; & cette relation peut auſſi être ou de ſimultanéité, ou d'antériorité, ou de poſtériorité, ſelon que l'époque concourt avec l'acte de la parole, ou qu'elle le précède, ou qu'elle le ſuit: ce qui diviſe chacune des trois eſpeces générales de temps définis en actuel, antérieur, & poſtérieur. *Voyez* TEMPS.

Cela poſé, l'origine de l'erreur de Sanctius vient de ce que les temps du *Participe* ſont indéfinis, qu'ils font abſtraction de toute époque, & qu'on peut en conſéquence les raporter, tantôt à une époque & tantôt à une autre, quoique chacun de ces temps exprime conſtamment la même relation d'exiſtence à l'époque. Ce ſont ces variations de l'époque qui ont fait croire qu'en effet le même temps du *Participe* avoit ſucceſſivement le ſens du préſent, celui du prétérit, & celui du futur.

Ainſi, l'on dit, pas exemple, *ſum metuens* (je ſuis craignant, *ou* je crains); *metuens eram* (j'étois craignant, *ou* je craignois); *metuens ero* (je ſerai craignant, *ou* je craindrai); & ces expreſſions marquent toutes ma crainte comme préſente à l'égard des diverſes époques déſignées par le verbe ſubſtantif, époque actuelle déſignée par *ſum*, époque antérieure déſignée par *eram*, époque poſtérieure déſignée par *ero.*

Il en eſt de même de tous les autres temps du *Participe: egreſſurus ſum* (je ſuis devant ſortir), c'eſt à dire, actuellement ma ſortie eſt future; *egreſſurus eram* (j'étois devant ſortir), c'eſt à dire, pas exemple, quand vous êtes arrivé, ma ſortie étoit future; *egreſſurus ero* (je ſerai devant ſortir),

c'eſt à dire, par exemple, je prendrai mes meſures quand ma ſortie ſera future : où l'on voit que ma ſortie eſt toujours enviſagée comme future, & à l'égard de l'époque actuelle marquée par *ſum*, & à l'egard de l'epoque antérieure marquée par *eram*, & à l'égard de l'epoque poſtérieure marquée par *ero*.

Ce ne ſont donc point les relations de l'époque à l'acte de la parole qui déterminent les preſents, les prétérits, & les futurs; ce ſont les relations de l'exiſtence du ſujet à l'époque même. Or tous les temps du *Participe*, étant indéfinis, expriment une relation déterminée de l'exiſtence du ſujet à une époque indéterminée, qui eſt enſuite caractériſée par le verbe qui accompagne le *Participe*. Voilà la grande règle pour expliquer tous les exemples d'où Sanctius prétend inferer que les *Participes* ne ſont d'aucun temps.

Il faut y ajouter encore une obſervatinn importante. C'eſt que pluſieurs mots, *Participes* dans l'origine, ſont devenus de purs adjectifs, parce que l'uſage a ſupprimé de leur ſignification l'idée ne l'exiſtence qui caractériſe les verbes, & conſéquemment toute idée de teoips : tels ſont en latin, *ſapiens*, *cautus*, *doctus*, &c; & en françois, *plaiſant*, *déplaiſant*, *intriguant*, *intéreſſé*, *poli*, &c. Or il peut arriver eneore qu'il ſe trouve des exemples où de vrais *Participes* ſoient employés comme purs adjectifs, avec abſtraction de l'idée d'exiſtence, & par cooſéquent de l'idée du temps : mais loin d'en conclure que ees *Participes*, qui au ſonds ne le ſont plus, quoiqu'ils en conſerveot la forme, ſont de tous les temps; il faut dire au eontraire qu'ils ne ſont d'aucun temps, parce que les temps ſuppoſent l'idée de l'exiſtence, dont ces mots ſont depouillés par l'abſtraction. *Vir patiens inediæ*; *vir amans virtutis*, c'eſt comme *vir fortis*, *vir amicus virtutis*.

Il n'y a en grec ni en latin aucune difficulté de Syntaxe par raport aux *Participes*, parce que ce mode eſt déclinable dans tous ſes temps par genres, par nombres, & par cas, & qu'en vertu du principe d'identité, il s'accorde en tous ces accidents avec ſon ſujet immédiat. Notre Syntaxe à cet égard n'eſt pas auſſi ſimple que celle de ces deux langues, parce qu'il me ſemble qu'on n'y a pas démélé avec autant de préciſion la véritable nature de chaque mot. Je vas tâcher de mettre cette matière dans ſon vrai jour : & ſans recourir à l'autorité de Vaugelas, de Ménage, du P. Bouhours, ni de l'abbé Regnier, parce que l'uſage a déja changé depuis eux; je prendrai pour guide l'abbé d'Olivet & Duclos, témoins éclairés d'un uſage plus récent & plus ſûr, & ſurtout celui de l'Académie françoiſe, où ils tenoient un rang ſi diſtingué : je conſulterai en même temps la Philoſophie qu'ils ont eux-mêmes conſultée, & j'emploierai les termes que les vûes de mon ſyſtême grammatical m'ont fait adopter. *Voyez* les *Opuſcules ſur la langue françoiſe*, & les *Remarques de* Duclos *ſur la Grammaire générale*.

On a coutume de diſtinguer dans nos verbes deux ſortes de *Participes* ſimples : l'un actif & toujours terminé en *ant*, comme *aimant*, *ſouffrant*, *uniſſant*, *prenant*, *diſant*, *ſéſant*, *voyant*, &c; l'autre paſſif & terminé de toute autre maniète, comme *aimé*, *ſouffert*, *uni*, *pris*, *dit*, *fait*, *vu*, &c.

Art. I. « Le *Participe* actif, dit le P. Buffier (*Grammaire françoiſe*, n°. 542), » reçoit quelquefois avant ſoi la particule *en*, comme *en parlant*, *en liſant*, &c; c'eſt ce que quelques-uns appellent *Gérondif*. N'importe quel nom on lui donne, pourvu qu'on ſache que cette particule *en* devant un *Participe* actif, ſignifie *lorſque*, *tandis que* ».

Il me ſemble que c'eſt traiter un peu cavalièrement une diſtinction qui intéreſſe pourtant la Philoſophie plus qu'il ne paroît d'abord. Les gérondifs, en latin, ſont des cas de l'infinitif (*voyez* GÉRONDIF); & l'infinitif, dans cette langue & dans toutes les autres, eſt un véritable nom, on, pour parler le langage ordinaire, un vrai nom ſubſtantif (*Voyez* INFINITIF). Le *Participe* au contraire eſt un mode tout différent de l'infinitif; il eſt adjectif. Le premier eſt un nom-verbe; le ſecond eſt un adjectif-verbe. Le premier ne peut être appliqué grammaticalement à aucun ſujet, parce qu'un nom n'a point de ſujet; & c'eſt pour cela qu'il ne reçoit dans nul idiome aucune des terminaiſons par leſquelles il pourroit s'accorder avec un ſujet : le ſecond eſt applicable à un ſujet, parce que c'eſt une propriété eſſencielle à tout adjectif; & c'eſt pour cela que, dans la plupart des langues, il reçoit les mêmes terminaiſons que les adjectifs, pour ſe préter, comme eux, aux lois uſuelles de la concordance. Or il n'eſt aſſûrément rien moins qu'indifférent poua l'exactitude de l'analyſe, de ſavoir ſi un mot eſt un nom on un adjectif, & par conſéqnent ſi c'eſt un gérondif ou un *Participe*.

Que le verbe terminé en *ant* puiſſe on ne puiſſe pas être précédé de la prépoſition *en*, l'abbé Girard le traite également de gérondif; « & c'eſt un mode, » dit-il (*Vrais princ.* diſc. VIII, *t.* II, *p.* 5), » fait pour lier (l'évènement) à un autre évènement, » comme circonſtance & dépendance ». Mais que l'on diſe, *cela étant vous ſortirez*, ou *cela poſé vous ſortirez*, il me ſemble que *étant* & *poſé* expriment également une circonſtance & une dépendance de *vous ſortirez*. Cependant l'abbé Girard regarde *étant* comme un gérondif, & *poſé* comme un *Participe*. Son analyſe manque ici de l'exactitude qu'il a tant annoncée.

D'autres grammairiens, plus exacts en ce point que le P. Buffier & l'abbé Girard, ont bien ſenti que nous avions gérondif & *Participe* en *ant*;

Digitized by Google

mais en aſſignant des moyens méchaniques pour les reconnoître, ou ils s'y ſont mépris, ou ils nous en ont laiſſé ignorer les caracteres diſtinctifs.

« Nos deux *Participes* AIMANT & AIMÉ, dit » la *Grammaire générale* (*part.* II, *chap.* XXIJ), » en tant qu'ils ont le même régime que le verbe, » ſont plus tôt des gérondifs que des *Participes* ». Il eſt évident que ce principe eſt erroné. Nous ne devons employer dans notre Grammaire françoiſe le mot de *Gérondif*, qu'autant qu'il exprimera la même idée que dans la Grammaire latine, d'où nous l'empruntons; & ce doit être la même choſe du mot *Participe*: or en latin, le *Participe* & le gérondif avoient également le même regime que le verbe; & l'on diſoit *legendi*, *legendo*, ou *legendum libros*, *legens* ou *lecturus libros*; comme *legere* ou *lego libros*. D'ailleurs il y a aſſurément une grande différence de ſens entre ces deux phraſes, *Je l'ai vu parlant à ſon fils*, & *Je l'ai vu en parlant à ſon fils*; c'eſt que *parlant*, dans la première, eſt un *Participe*, & qu'il eſt gérondif dans la ſeconde, comme on en convient aſſez aujourdhui & comme je le ferai voir tout à l'heure. Cependant c'eſt de part & d'autre le même matériel; & c'eſt de part & d'autre *parlant à ſon fils*, comme on diroit *parler à ſon fils* ou *il parloit à ſon fils*.

Dnelos a connu toutes ces mépriſes, & en a nettement aſſigné l'origine; c'eſt la reſſemblance de la forme & de la terminaiſon du gérondif avec celle du *Participe*. « Cependant, dit-il (*Remarques* ſur le chapitre *xxj* de la part. II de la *Grammaire générale*:), » quelque ſemblables qu'ils » ſoient quant à la forme, ils ſont de différente » nature, puiſqu'ils ont un ſens différent. Pour » diſtinguer le gérondif du *Participe*, ajoûte-t-il » un peu plus bas, il faut obſerver que le gé- » rondif marque toujours une action paſſagère, » la manière, le moyen, le temps d'une action » ſubordonnée à un autre. Exemple: *En riant* » *on dit la vérité*. *En riant*, eſt l'action paſ- » ſagère & le moyen de l'action principale de dire » la vérité. *Je l'ai vu en paſſant*. *En paſſant*, » eſt une circonſtance de temps, c'eſt à dire, » *lorſque je paſſois*. Le *Participe* marque la » cauſe de l'action, ou l'état de la choſe. Exemple: » *Les courtiſans, préférant leur avantage par-* » *ticulier au bien général, ne donnent que des* » *conſeils intéreſſés*. *Préférant* marque la cauſe » de l'action & l'état habituel de la choſe dont » on parle ».

J'oſerai cependant remarquer, 1°. que, quand ces caractères conviendroient inconteſtablement aux deux eſpèces & qu'ils ſeroient incommunicables, ce ne ſeroit pas ceux que devroit enviſager la Grammaire, parce que ce ſont des vûes totalement métaphyſiques & qui ne tiennent en rien au ſyſtême de la Grammaire générale: 2°. qu'il me ſemble que le gérondif peut quelquefois exprimer la cauſe de l'action & l'état de la choſe; & qu'au contraire on peut énoncer par le *Participe* une action paſſagère & le temps d'une action ſubordonnée. Par exemple, *En rempliſſant toujours vos devoirs & en fermant conſtamment les ieux ſur les de-* *ſagrémens accidentels de votre place, vous* *captiverez enfin la bienveillance de vos Supé-* *rieurs*: les deux gérondifs, *en rempliſſant* & *en fermant*, expriment l'état habituel où l'on exige ici que ſoit le ſubalterne, & ils énoncent en même temps la cauſe qui lui procurera la bienveillance des Supérieurs. Que l'on diſe au contraire, *Mon père ſortant de ſa maiſon, des inconnus enle-* *vérent à ſes ieux le meilleur de ſes amis*: le mot *ſortant* a un ſujet qui n'eſt qu'à lui, *mon père*, & c'eſt par conſéquent un *Participe*; cependant il n'exprime qu'une action paſſagère, & le temps de l'action principale qui eſt fixé par l'époque de cette action ſubordonnée. L'exemple que j'ai cité dès le commencement d'après Céſar, *Quos ab* *urbe diſcendens Pompeius erat adhortatus*, ſert encore mieux a confirmer ma penſée: *diſcedens* eſt ſans contredit un *Participe*, & il n'exprime en effet qu'une circonſtance de temps de l'évènement exprimé par *erat adhortatus*. Or les caractères diſtinctifs du gérondif & du *Participe* doivent être les mêmes dans toutes les langues, ou les grammairiens doivent changer leur langage.

Je crois donc que ce qui doit caractériſer en effet le gérondif & le *Participe* actif, c'eſt que le gérondif, dont la nature eſt au fond la même que celle de l'infinitif, eſt un véritable nom; au lieu que le *Participe* actif, comme tout autre *Participe*, eſt un veritable adjectif. De là vient que notre gérondif peut être employé comme complément de la propoſition *en*, ce qui caracteriſe un véritable nom; *En riant on dit la vérité*: que quand la prépoſition n'eſt point exprimée, elle eſt du moins ſouſentendue, & qu'on peut la ſuppléer; *Allant à la campagne je l'ai rencontré*, c'eſt à dire, *en allant à la campagne je l'ai* *rencontré*: enfin que le gérondif n'a jamais de ſujet auquel il ſoit immédiatement appliqué, parce qu'il n'eſt pas dans la nature du nom d'avoir un ſujet au contraire, notre *Participe* actif eſt toujours appliqué immédiatement à un ſujet qui lui eſt propre, parce qu'il eſt adjectif, & que tout adjectif ſuppoſe eſſenciellement un ſujet exprimé ou ſouſentendu auquel il ſe raporte.

Notre gérondif eſt toujours ſimple, & il eſt toujours au préſent; mais c'eſt un préſent indefini qui peut s'adapter à toutes les époques: *en riant* *je vous donne un avis ſérieux; en riant je vous* *ai donné un avis ſerieux; en riant je vous donnerai* *un avis ſérieux.*

Au contraire, notre *Participe* actif admet les trois différences générales de temps, mais toujours dans le ſens indefini & relativement à une époque

quelconque : *donnant* eſt au préſent indéfini ; *ayant donné* eſt au prétérit indéfini ; *devant donner* eſt au futur indéfini ; & partout c'eſt le *Participe* actif.

Duclos prétend qu'en beaucoup d'occaſions le gérondif & le *Participe* peuvent être pris indifféremment l'un pour l'autre ; & il cite en exemple cette phraſe ; *Les hommes jugeant ſur l'apparence, ſont ſujets à ſe tromper* ; il eſt aſſez indifférent, dit-il, qu'on entende dans cette propoſition, les hommes *en jugeant* ou les hommes *qui jugent* ſur l'apparence. Pour moi, je ne crois point du tout la choſe indifférente : ſi l'on regarde *jugeant* comme un gérondif, il me ſemble que la propoſition indique alors le cas où les hommes ſont ſujets à ſe tromper, c'eſt *en jugeant*, *in judicando*, *lorſqu'ils jugent* ſur l'apparence ; ſi *jugeant* eſt un *Participe*, la propoſition énonce par là la cauſe pourquoi les hommes ſont ſujets à ſe tromper, c'eſt que cela eſt le lot ordinaire des hommes *qui jugent* ſur l'apparence : or il y a une grande différence entre ces deux points de vûe ; & un homme délicat, qui voudra marquer l'un plus tôt que l'autre, ſe gardera bien de ſe ſervir d'un tour équivoque ; il mettra la propoſition *en* avant le gérondif, ou tournera le *Participe* par *qui*, conformément à l'avis même de Duclos.

Il n'eſt plus queſtion d'examiner aujourdhui ſi nos *Participes* actifs ſont declinables, c'eſt à dire, s'ils prennent les inflexions des genres & des nombres. Ils en étoient autrefois ſuſceptibles ; mais aujourdhui ils ſont abſolument indéclinables. Si l'on dit, *Une maiſon appartenante à Pyrhius*, *Une requête tendante aux fins*, &c, ces prétendus *Participes* doivent plus tôt être regardés comme de purs adjectifs qui ſont dérivés du verbe, & ſemblables, dans leur conſtruction, à quantité d'autres adjectifs, comme *utile à la ſanté*, *néceſſaire à la vie*, *docile aux bons avis*, &c. C'eſt ainſi que l'Académie françoiſe elle-même le décida le 3 Juin 1679 (*Opuſc. page* 343) ; & cette déciſion eſt d'une vérité frapante : car il eſt évident que, dans les exemples allégués & dans tous ceux qui ſeront ſemblables, on n'a égard à aucune circonſtance de temps ; ce qui eſt pourtant eſſenciel dans les *Participes*.

Au reſte, l'indéclinabilité de nos *Participes* actifs ne doit point empêcher qu'on ne les regarde comme de vrais adjectifs-verbes ; cette indéclinabilité leur eſt accidentelle, puiſqu'anciennement ils ſe déclinoient ; & ce qui eſt accidentel ne change point la nature indeſtructible des mots. Les adjectifs numéraux, *quatuor*, *quinque*, *ſex*, *ſeptem*, &c, & en françois, *deux*, *trois*, *quatre*, *cinq*, *ſix*, *ſept*, &c, *pluſieurs*, ne ſont pas moins adjectifs, quoiqu'ils gardent conſtamment la même forme : les verbes de la langue franque ne laiſſent pas d'être des verbes, quoique l'uſage ne leur ait accordé ni nombres, ni perſonnes, ni modes, ni temps.

Art. II. Si la plupart de nos grammairiens ont confondu le gérondif françois avec le préſent du *Participe* actif, trompés en cela par la reſſemblance de la forme & de la terminaiſon ; on eſt tombé dans une mépriſe toute pareille au ſujet de notre *Participe* paſſif ſimple, que l'on a confondu avec le ſupin de nos verbes actifs, parce qu'ils ont auſſi le même matériel.

Je ne doute point que ce ne ſoit, pour bien des grammairiens, un véritable paradoxe, de vouloir trouver dans nos verbes un ſupin proprement dit : mais je prie ceux qui ſeroient prévenus contre cette idée, de prendre garde que je ne ſuis pas le premier qui l'ai miſe en avant, & que Duclos, dans ſes *Remarques* ſur le chapitre *xxj* de la part. II de la *Grammaire générale*, indique aſſez nettement qu'il a du moins entrevu que ce ſyſtême peut devenir probable. « A l'égard du ſupin, dit-il, » ſi nous en voulons reconnoître en françois, je » crois que c'eſt le *Participe* paſſif indéclinable, » joint à l'auxiliaire *avoir* ». Ce que dit ici cet habile académicien, n'eſt qu'une eſpèce de doute qu'il propoſe ; mais c'eſt un doute dont ne ſe ſeroit pas aviſé un grammairien moins accoutumé à démêler les nuances les plus délicates & moins propre à approfondir la vraie nature des choſes.

Ce n'eſt point par la forme extérieure ni par le ſimple matériel des mots qu'il faut juger de leur nature ; autrement, on riſqueroit de paſſer d'erreur en erreur & de tomber ſouvent dans des difficultés inexplicables. *Leur* n'eſt-il pas ſouvent article & d'autres fois pronom ? *Si* eſt adverbe modificatif dans cette phraſe ; *Bourdaloue eſt ſi éloquent qu'il enlève les cœurs* : il eſt adverbe comparatif dans celle-ci ; *Alexandre n'eſt pas ſi grand que Céſar* : il eſt conjonction hypothétique dans celle-ci ; *Si ce livre eſt utile, je ſerai content* ; & dans cette autre ; *Je ne ſais ſi mes vûes réuſſiront*. La reſſemblance matérielle de notre ſupin avec notre *Participe* paſſif, ne peut donc pas être une raiſon ſuffiſante pour rejeter cette diſtinction, ſurtout ſi on peut l'établir ſur une différence réelle de ſervice, qui ſeule doit fixer la diverſité des eſpèces.

Il faut bien admettre ce principe dans la Grammaire latine, puiſque le ſupin y eſt abſolument ſemblable au *Participe* paſſif neutre, & que cette ſimilitude n'a pas empêché la diſtinction, parce qu'elle n'a pas confondu les uſages. Le ſupin y a toujours été employé comme un nom, parce que ce n'eſt en effet qu'une forme particulière de l'infinitif (*voyez* Supin) : quelquefois il eſt ſujet d'un verbe, *fletum eſt* (avoir pleuré eſt), on a pleuré (*voyez* Impersonnel) ; d'autres fois il eſt complément objectif d'un verbe, comme dans cette phraſe de Varron, *Me in Arcadiâ ſcio ſpectatum ſuem*, dont la conſtruction eſt *Erga me ſcio*

Digitized by Google

ſcio ſpectatum ſuem in Arcadiâ (je ſais avoir vu), car la *Méthode latine* de Port-Royal convient que *ſpectatum* eſt pour *ſpectaſſe*, & elle a raiſon; enfin, dans d'autres occurrences, il eſt complément d'une prépoſition du moins ſouſentendue, comme quand Salluſte dit, *Nec ego vos ultum injurias hortor*, c'eſt à dire, *Ad ultum injurias*. Au lieu que le *Participe* a toujours été traité & employé comme adjectif, avec les diverſités d'inflexions exigées par la loi de la concordance.

C'eſt encore la même choſe dans notre langue; & outre les différences qui diſtinguent eſſenciellement le nom & l'adjectif, on ſent aiſément que notre ſupin conſerve le ſens actif, tandis que notre *Participe* a véritablement le ſens paſſif. *J'ai lu vos lettres* : ſi on veut analyſer cette phraſe, on peut demander *j'ai quoi?* & la réponſe fait dire, *j'ai lu*; que l'on demande enſuite, *lu* quoi? on répondra, *vos lettres*: ainſi, *lu* eſt le complément immédiat de *j'ai*, comme *lettres* eſt le complément immédiat de *lu*. *Lu*, comme complément de *j'ai*, eſt donc un mot de même eſpèce que *lettres*, c'eſt un nom; & comme ayant lui-même un complément immédiat, c'eſt un mot de la même eſpèce que *j'ai*, c'eſt un verbe relatif au ſens actif. Voilà les vrais caractères de l'infinitif, qui eſt un nom-verbe (*voyez* INFINITIF); & conſéquemment ceux du ſupin, qui n'eſt rien autre choſe que l'infinitif ſous une forme particulière. *Voyez* SUPIN.

Que l'on diſe au contraire, *Vos lettres lues*, *vos lettres étant lues*, *vos lettres ſont lues*, *vos lettres ayant été lues*, *vos lettres ont été lues*, *vos lettres devant être lues*, *vos lettres doivent être lues*, *vos lettres ſeront lues*, &c: on ſent bien que *lues* a, dans tous ces exemples, le ſens paſſif; que c'eſt un adjectif qui, dans la première phraſe, ſe raporte à *lettres* par appoſition, & qui; dans les autres, s'y raporte par attribution; que partout c'eſt un adjectif mis en concordance de genre & de nombre avec *lettres*; & que c'eſt ce qui doit caractériſer le *Participe*, qui, comme je l'ai déja dit, eſt un adjectif-verbe.

Il paroît qu'en latin le ſens naturel & ordinaire du ſupin eſt d'être un prétérit; nous venons de voir, il n'y a qu'un moment, le ſupin *ſpectatum*, employé pour *ſpectaſſe*; ce qui eſt nettement indiqué par *ſcio*, & juſtement reconnu par Lancelot. J'ai préſenté ailleurs (*voyez* IMPERSONNEL) l'idée d'une conjugaiſon dont on a peut-être tort de ne rien dire dans les *Paradigmes* des Méthodes, & qui me ſemble établir d'une manière indubitable que le ſupin eſt un prétérit; *ire eſt* (on va), *ire erat* (on alloit), *ire erit* (on ira), ſont les trois préſents de cette conjugaiſon, & répondent aux préſents naturels, *eo*, *ibam*, *ibo*; *itum eſt* (on eſt allé), *itum erat* (on étoit allé), *itum erit* (on ſera allé), ſont les trois prétérits qui répondent aux prétérits naturels *ivi*, *iveram*, *ivero*; enfin *eundum eſt* (on doit aller), *eundum erat* (on devoit aller), *eundum erit* (on devra aller), ſont les trois futurs, & ils répondent aux futurs naturels *iturus*, *a*, *um*, *ſum*, *iturus eram*, *iturus ero*: or on retrouve dans chacune de ces trois eſpèces de temps les mêmes temps du verbe ſubſtantif auxiliaire, & par conſéquent les eſpèces doivent être caractériſées par le mot radical qui y ſert de ſujet à l'auxiliaire; d'où il ſuit qu'*ire* eſt le préſent proprement dit, *itum* le prétérit, & *eundum* le futur, & qu'il doit ainſi demeurer pour conſtant que le ſupin eſt un vrai prétérit dans la langue latine.

Il en eſt de même dans notre langue; & c'eſt pour cela que ceux de nos verbes qui prennent l'auxiliaire *avoir* dans leurs prétérits, n'en emploient que les preſents accompagnés du ſupin, qui déſigne par lui-même le prétérit; *j'ai lu*, *j'avois lu*, *j'aurai lu*, comme ſi l'on diſoit *j'ai* actuellement, *j'avois* alors, *j'aurai* alors par devers moi l'acte d'*avoir lu*; en latin, *habeo*, *habebam*, on *habebo lectum* ou *legiſſe*. En ſorte que les différents préſents de l'auxiliaire ſervent à différencier les époques auxquelles ſe raporte le prétérit fondamental & immuable énoncé par le ſupin.

C'eſt dans le même ſens que les mêmes auxiliaires ſervent encore à former nos prétérits avec notre *Participe* paſſif ſimple, & non avec le ſupin; comme quand on dit, en parlant de lettres, *je les ai lues*, *je les avois lues*, *je les aurai lues*, &c. La raiſon en eſt la même: ce *Participe* paſſif eſt fondamentalement prétérit, & les diverſes époques auxquelles on le raporte ſont marquées par la diverſité des préſents du verbe auxiliaire qui l'accompagne: *je les ai lues*, *je les avois lues*, *je les aurai lues*; c'eſt comme ſi l'on diſoit en latin, *eas lectas habeo*, ou *habebam*, ou *habebo*.

Il ne faut pas diſſimuler que l'abbé Regnier, qui connoiſſoit cette manière d'interpréter nos prétérits compoſés de l'auxiliaire & du *Participe*, ne la croyoit point exacte. « *Quam habeo amatam*, ſelon lui (*Grammaire françoiſe*, *in*-12, *page* 467; *in*-4°. *page* 493), » ne veut nullement » dire *que j'ai aimée*; il veut ſeulement dire *que* » *j'aime* (quam habeo caram). Que ſi l'on vouloit rendre le ſens du françois en latin par le » verbe *habere*, il faudroit dire, *quam habui amatam*; & c'eſt ce qui ne ſe dit point ».

Mais il n'eſt point du tout néceſſaire que les phraſes latines par leſquelles on prétend interpréter les galliciſmes, ayent été autoriſées par l'uſage de cette langue: il ſuffit que chacun des mots que l'on y emploie ait le ſens individuel qu'on lui ſuppoſe dans l'interprétation, & que ceux à qui l'on parle conviennent de chacun de ces ſens. Ce détour peut les conduire utilement à l'eſprit du galliciſme que l'on conſerve tout entier, mais

dont on diſsèque plus ſenſiblement les parties ſous les apparences de la latinité. Il peut donc être vrai, ſi l'on veut, que *quam habeo amatam*, vouloit dire, dans le bel uſage des latins, *que j'aime*, & non pas que *j'ai aimée*; mais il n'en demeure pas moins aſſûré que leur *Participe* paſſif étoit eſſenciellement prétérit, puiſqu'avec les préſents de l'auxiliaire *ſum*, il forme les prétérits paſſifs; & il faut en conclure que, ſans l'autorité de l'uſage, qui vouloit *quam amavi* & qui n'introduit pas d'exacts ſynonymes, *quam habeo amatam* auroit ſignifié la même choſe: & cela ſuffit aux vûes d'une interprétation qui après tout eſt purement hypothétique.

Quelques-uns pourront ſe défier encore de cette diſtinction du ſupin actif & du *Participe* paſſif, dont le matériel eſt ſi ſemblable dans notre langue, qu'ils auront peine à croire que l'uſage ait prétendu les diſtinguer. Pour lever ce ſcrupule, je ne répéterai point ce que j'ai déja dit de la néceſſité de juger des mots par leur deſtination plûtôt que par leur forme; je me contenterai de remonter à l'origine de cette ſimilitude embarraſſante. Il paroît que nous avons en cela imité tout ſimplement les latins, chez qui le ſupin *laudatum*, par exemple, ne diffère en rien du *Participe* paſſif neutre, de ſorte que ces deux parties du verbe ne diffèrent en effet que parce que le ſupin paroît indéclinable, & que le *Participe* paſſif eſt déclinable par genres, par nombres, & par cas; ce dont nous avons retenu tout ce que comporte le génie de notre langue françoiſe.

La difficulté n'eſt pas encore levée, elle n'eſt que paſſée du françois au latin; & il faut toujours en venir à l'origine de cette reſſemblance dans la langue latine. Or il y a grande apparence que le *Participe* en *us*, qui paſſe communément pour paſſif, & qui l'eſt en effet dans les écrivains qui nous reſtent du bon ſiècle, a pourtant commencé par être le prétérit du *Participe* actif: de ſorte que, comme on diſtinguoit alors, ſous une forme ſimple, les trois temps généraux de l'infinitif, le préſent *amare*, le prétérit *amaviſſe* ou *amaſſe*, & le futur *amaſſere* (*voyez* INFINITIF); de même diſtinguoit-on ces trois temps généraux dans le *Participe* actif, le préſent *amans*, aimant, le prétérit *amatus*, ayant aimé, & le futur *amaturus*, devant aimer: on peut même regarder cette convenance d'analogie comme un motif favorable à cette opinion, ſi elle ſe trouve étayée d'ailleurs; & elle l'eſt en effet, tant par des raiſons analogiques & étymologiques, que par des faits poſitifs.

La première impreſſion de la nature dans la dérivation des mots, amène communément l'uniformité & la régularité d'analogie: ce ſont des cauſes ſubordonnées, locales, ou momentanées, qui introduiſent enſuite l'anomalie & les exceptions: il n'eſt donc pas dans l'ordre primitif que le ſupin *amatum* ait le ſens actif, & que le *Participe* qui lui eſt ſi ſemblable, *amatus*, *a*, *um*, ait le ſens paſſif; ils ont dû appartenir tous deux à la même voix dans l'origine, & ne différer entre eux que comme diffèrent un adjectif & un nom abſtrait ſemblable au neutre de cet adjectif, par exemple, l'adjectif *bonus*, *a*, *um*, & le nom abſtrait *bonum*. Mais il eſt conſtant que le futur du *Participe* actif, *amaturus*, *a*, *um*, eſt formé du ſupin *amatum*; & d'ailleurs que ce ſupin ſe trouve partout avec le ſens actif: il eſt donc plus probable qu'*amatus*, *a*, *um*, étoit anciennement de la voix active, qu'il n'eſt croyable qu'*amatum* ni *amaturus* ayent appartenu à la voix paſſive.

Ce premier raiſonnement aquiert une force en quelque ſorte irreſiſtible, ſi l'on conſidère que le *Participe* en *us* a conſervé le ſens actif dans pluſieurs verbes de conjugaiſon active, comme *ſucceſſus*, *juratus*, *rebellatus*, *auſus*, *gaviſus*, *ſolitus*, *maſtus*, *confiſus*, *meritus*, & une infinité d'autres que l'on peut voir dans Voſſius (*Anal.* IV, 13); ce qui eſt le fondement de la conjugaiſon des verbes communément appelés *neutres-paſſifs* (*voyez* NEUTRE), verbes irréguliers par raport à l'uſage le plus univerſel, mais peut-être plus réguliers que les autres par raport à l'analogie primitive.

On lit dans Tite-Live (*lib.* II, *c.* 42): *Moti iræ numinis cauſam nullam aliam vates canebant publicè privatimque, nunc extis, nunc per aves conſulti, quam haud ritè ſacra fieri.* Le Clerc (*Art. crit. part.* I, *ſect.* I, *c.* 2, *n°.* 2) cite ce paſſage comme un exemple d'anomalie, parce que, ſelon lui, *vates non conſuluntur extis & avibus, ſed ipſi per exta & aves conſulunt deos.* Il ſemble que ce principe même devoit faire conclure que *conſulti* a dans Tite-Live le ſens actif, & qu'il l'avoit ordinairement; parce qu'un écrivain comme Tite-Live ne doune pas dans un contre-ſens auſſi abſurde, que le ſeroit celui d'employer un mot paſſif pour un mot actif: mais Le Clerc ne prenoit pas garde que les *Participes* en *us* des verbes neutres paſſifs ont tous le ſens actif.

Outre ceux-là, tous les déponents ſont encore dans le même cas, & le *Participe* en *us* y a le ſens actif; *precatus* (ayant prié), *ſecutus* (ayant ſuivi), *uſus* (ayant uſé), &c. Il y en a pluſieurs entre ceux-ci dont le *Participe* eſt uſité dans les deux voix; & l'on peut en voir la preuve dans Voſſius (*Anal.* II.); mais il n'y en a pas un ſeul dont le *Participe* n'ait que le ſens paſſif.

Telle eſt conſtamment la première impreſſion de la nature. Elle deſtine d'abord les mots qui ont de l'analogie dans leur formation, à des ſignifications également analogues entre elles: ſi elle ſe propoſe l'expreſſion de ſens différents & ſans analogie entre eux, quoiqu'ils portent ſur quelque idée commune, il ne reſte dans les mots que ce

Digitized by Google

qu'il faut pour caractériſer l'idée commune ; mais la diverſité des formations y marque d'une manière non équivoque la diverſité des ſens individuels adaptés à cette idée commune. Ainſi, pour ne pas ſortir de la matière préſente, le verbe allemand *loben* (louer), fait au ſupin *gelobet* (loué), & au prétérit du *Participe* paſſif *gelobet* (ayant été loué) : *lob* eſt le radical primitif qui exprime l'action individuelle de *louer*, & ce radical ſe retrouve partout ; la particule prépoſitive *ge*, que l'on trouve au ſupin & au *Participe* paſſif, déſigne dans tous deux le prétérit ; mais l'un eſt terminé en *et*, parce qu'il eſt de la voix active ; & l'autre eſt terminé en *ter*, parce qu'il eſt de la voix paſſive.

Il eſt donc à préſumer que la même régularité naturelle exiſta d'abord dans le latin, & qu'elle n'a été altérée enſuite que par des cauſes ſubalternes, mais dont l'influence n'a pas moins un effet infaillible : or comme nous n'avons eu avec les latins un commerce capable de faire impreſſion ſur notre langage, que dans un temps où le leur avoit déja adopté l'anomalie dont il s'agit ici, il n'y a pas lieu d'être ſurpris que nous l'ayons adoptée nous-mêmes ; parce que perſonne ne raiſonne pour admettre quelque locution nouvelle ou étrangère, & qu'il n'y a dans les langues de raiſonnable que ce qui vient de la nature. Mais nonobſtant la reſſemblance matérielle de notre ſupin actif & du prétérit de notre *Participe* paſſif, l'uſage les diſtingue pourtant l'un de l'autre par la diverſité de leurs emplois, conformément à celle de leurs natures : & il ne s'agit plus ici que de déterminer les occaſions où l'on doit employer l'un ou l'autre ; car c'eſt à quoi ſe réduit toute la difficulté dont Vaugelas diſoit (*Remarque* 184), qu'en toute la Grammaire françoiſe il n'y a rien de plus important ni de plus ignoré.

Pour y procéder méthodiquement, il faut remarquer que nous avons, 1°. des verbes paſſifs dont tous les temps ſont compoſés de ceux de l'auxiliaire ſubſtantif *être* & du *Participe* paſſif : 2°. des verbes abſolus, dont les uns ſont actifs, comme *courir*, *aller* ; d'autres ſont paſſifs, comme *mourir*, *tomber* ; & d'autres neutres, comme *exiſter*, *demeurer* : 3°. des verbes relatifs qui exigent un complément objectif, direct, & immédiat, comme *aimer* quelqu'un, *finir* un ouvrage, *rendre* un dépôt, *recevoir* une ſomme, *&c* : 4°. enfin des verbes que l'abbé de Dangeau nomme *pronominaux*, parce qu'on répète, comme complément, le pronom perſonnel de la même perſonne qui eſt ſujet, comme *je me repens*, *vous vous promènerez*, *ils ſe battoient*, *nous nous procurerons un meilleur ſort*, &c. Chacune de ces quatre eſpèces doit être conſidérée à part.

§. I. *Des verbes paſſifs compoſés.* On emploie, dans la compoſition de cette eſpèce de verbe, ou des temps ſimples, ou des temps compoſés de l'auxiliaire *être* : il n'y a aucune difficulté ſur les temps ſimples, puiſqu'ils ſont toujours indéclinables, du moins dans le ſens dont il s'agit ici ; & l'on dit également, *Je ſuis*, *j'étois*, ou *je ſerai aimé* ou *aimée* ; *nous ſommes*, *nous étions*, ou *nous ſerons aimés ou aimées* : dans les temps compoſés de l'auxiliaire, il ne peut y avoir que l'apparence du doute, mais nulle difficulté réelle ; ils réſultent toujours de l'un des temps ſimples de l'auxiliaire *avoir* & du ſupin *été*, qui eſt par conſéquent indéclinable ; en ſorte que l'on dit indiſtinctement *j'ai* ou *nous avons été*, *j'avois* ou *nous avions été*.

Pour ce qui concerne le *Participe* paſſif qui détermine alors le ſens individuel du verbe, il ſe décline par genres & par nombres, & ſe met, ſous ce double aſpect, en concordance avec le ſujet du verbe, comme ſeroit tout autre adjectif pris pour attribut : *Mon frère a été loué*, *ma ſœur a été louée*, *mes frères ont été loués*, *mes ſœurs ont été louées*, &c.

§. II. *Des verbes abſolus.* Par raport à la compoſition des prétérits, nous avons en françois trois ſortes de verbes abſolus : les uns, qui prennent l'auxiliaire *être* ; les autres, qui emploient l'auxiliaire *avoir* ; & d'autres enfin, qui ſe conjuguent des deux manières.

Les verbes qui reçoivent l'auxiliaire *être* ſont, ſuivant la liſte qu'en a donnée l'abbé d'Olivet (*Opuſc. p.* 38<) *accoucher*, *aller*, *arriver*, *choir*, *déchoir* (& *échoir*), *entrer* (& *rentrer*), *mourir*, *naître*, *partir*, *retourner*, *ſortir*, *tomber* (& *retomber*), *venir*, & ſes dérivés (tels que ſont *avenir*, *devenir* & *redevenir*, *intervenir*, *parvenir*, *provenir*, *revenir*, *ſurvenir*, qui ſont les ſeuls qui ſe conjuguent comme le primitif).

Les prétérits de tous ces verbes ſe forment des temps convenables de l'auxiliaire *être* & du *Participe* des verbes mêmes, lequel s'accorde en genre & en nombre avec le ſujet. Cette règle ne ſouffre aucune exception ; & l'uſage le plus conſtant n'a point autoriſé celle que propoſe l'abbé Regnier (*Gram. franç. in-12*, *page* 490 ; *in-4°*, *page* 516), ſur les deux verbes *aller* & *venir*, prétendant que l'on doit dire pour le ſupin indéclinable, *elle lui eſt allé parler*, *elle nous eſt venu voir*, &c ; & qu'en tranſpoſant les pronoms qui ſont compléments, il faut dire par le *Participe* déclinable, *elle eſt allée lui parler*, *elle eſt venue nous voir*, &c. De quelque manière que l'on tourne cette phraſe, il faut toujours le *Participe*, & l'on doit dire auſſi, *elle lui eſt allée parler*, *elle nous eſt venue voir* : il me ſemble ſeulement que ce tour eſt un peu plus éloigné du génie propre de notre langue, parce qu'il y a une hyperbate, qui peut nuire à la clarté de l'énonciation.

(¶ On trouve auſſi, dans le Diſcours de La Bruyère ſur Théophraſte, une locution contraire à cette règle ; *Il ſemble que Cicéron* ait entré *dans les ſentiments de ce philoſophe* : mais c'eſt une faute échapée à cet écrivain, & contredite par l'uſage conſtant de tous les autres, ſelon lequel on doit dire *ſoit entré*.)

Les verbes abſolus qui reçoivent l'auxiliaire *avoir*, ſont en beaucoup plus grand nombre ; & l'abbé d'Olivet (*ibid*) prétend qu'il y en a plus de 550 ſur la totalité des verbes abſolus, qui eſt d'environ 600. Les prétérits de ceux-ci ſe forment des temps convenables de l'auxiliaire *avoir* & du ſupin des verbes mêmes, qui eſt toujours indéclinable.

Enfin les verbes abſolus qui ſe conjuguent avec chacun des deux auxiliaires, forment leurs prétérits avec leur *Participe* déclinable, quand ils empruntent le ſecours du verbe *être* ; & ils ſuivent la règle des verbes de la première eſpèce : ils les forment avec le ſupin indéclinable, quand ils ſe ſervent de l'auxiliaire *avoir* ; & ils ſuivent la règle des verbes de la ſeconde eſpèce. Ces verbes ſont de deux ſortes : les uns prennent indifféremment l'un ou l'autre auxiliaire ; ce ſont *accourir*, *apparoître*, *comparoître* & *diſparoître*, *ceſſer*, *croître*, *déborder*, *périr*, *reſter* : les autres ſe conjuguent par l'un ou par l'autre, ſelon la diverſité des ſens que l'on veut exprimer ; ce ſont *convenir*, *demeurer*, *deſcendre*, *monter*, *paſſer*, *repartir*, dont j'ai expliqué ailleurs les différents ſens attachés à la différence de la conjugaiſon. *Voyez* NEUTRE.

§. III. *Des verbes relatifs.* Les verbes relatifs ſont des verbes concrets ou adjectifs, qui énoncent comme attribut une manière d'être, qui met le ſujet en relation néceſſaire avec d'autres êtres, réels ou abſtraits : tels ſont les verbes *battre*, *connoître* ; parce que le ſujet qui *bat*, qui *connoît*, eſt par là même en relation avec l'objet qu'il *bat*, qu'il *connoît*. Cet objet, qui eſt le terme de la relation, étant néceſſaire à la plénitude du ſens relatif énoncé par le verbe, s'appelle le *complément* du verbe ; ainſi, dans *battre un homme*, *connoître Paris*, le complément du verbe *battre* c'eſt *un homme*, & celui du verbe *connoître* c'eſt *Paris*.

Un verbe relatif peut recevoir différents compléments, comme quand on dit *Rendre gloire à Dieu*, *gloire* eſt un complément du verbe *rendre*, *à Dieu* en eſt un autre. Dans ce cas, l'un des compléments a au verbe un raport plus immédiat & plus néceſſaire, & il ſe conſtruit en conſéquence avec le verbe d'une manière plus immédiate & plus intime, ſans le ſecours d'aucune prépoſition, *rendre gloire* : je l'appelle complément *objectif* ou *principal*, parce qu'il exprime l'objet ſur lequel tombe directement & principalement l'action énoncée par le verbe. Tout autre complément, moins néceſſaire à la plénitude du ſens, eſt auſſi lié au verbe d'une manière moins intime & moins immédiate, c'eſt communément par le ſecours d'une prépoſition ; *rendre à Dieu* : je l'appelle complément *acceſſoire*, parce qu'il eſt en quelque manière ajouté au principal, qui eſt d'une plus grande néceſſité. (*Voy.* COMPLÉMENT). Les grammairiens modernes, & ſpécialement l'abbé d'Olivet, appellent le complément principal, *régime ſimple*, & le complément acceſſoire, *régime compoſé*.

Après ces préliminaires, on peut établir comme une règle générale, que tous les verbes dont il s'agit ici forment leurs prétérits avec l'auxiliaire *avoir* ; & il n'eſt plus queſtion que de diſtinguer les cas où l'on fait uſage du ſupin & ceux où l'on emploie ordinairement le *Participe*.

Première règle. On emploie le ſupin indéclinable dans les prétérits des verbes actifs relatifs, quand le verbe eſt ſuivi de ſon complément principal.

Seconde règle. On emploie le *Participe* dans les prétérits des mêmes verbes, quand ils ſont précédés de leur complément principal ; & le *Participe* ſe met alors en concordance avec ce complément, & non avec le ſujet du verbe.

On dit donc, par le ſupin, *J'ai reçu vos lettres*, parce que le complément principal, *vos lettres*, eſt après le verbe *j'ai reçu* ; & *reçu* doit également ſe dire au ſingulier, comme au pluriel, de quelque genre & de quelque nombre que puiſſe être le ſujet. Mais il faut dire, par le *Participe*, *Les lettres que mon père a reçues* ou *qu'a reçues mon père*, parce que le complément principal *que*, qui veut dire *leſquelles lettres*, eſt avant le verbe *a reçues* ; & le *Participe* s'accorde ici en genre & en nombre avec ce complément objectif ou principal *que*, indépendamment du genre, du nombre, & même de la poſition du ſujet *mon père*.

Titus avoit rendu ſa femme maîtreſſe de ſes biens, par le ſupin ; *Il ne l'avoit pas rendue maîtreſſe de ſes démarches*, par le *Participe* : c'eſt toujours le même principe, quoique le complément principal ſoit ſuivi d'un autre nom qui s'y raporte. Ce ſeroit la même choſe, quand il ſeroit ſuivi d'un adjectif : *le commerce a rendu cette ville puiſſante*, c'eſt le ſupin ; *mais il l'a rendue orgueilleuſe*, c'eſt le *Participe*.

(¶ Corneille, dans ſon *Pompée* (*act.* iv, *ſc.* 3), a dit par inverſion,

Mais, ô dieux ! le moment que je vous ai quittée,
D'un trouble bien plus grand *a mon âme agitée* ;

& dans les *Horaces* (*act.* iij, *ſc.* 6) :

Il eſt de tout ſon ſang comptable à ſa patrie,
Chaque goutte épargnée *a ſa gloire flétrie*.

« La ſévérité de la Grammaire, dit là-deſſus » Voltaire, ne permet point ce *flétrie* ; il faut » dans la rigueur *a flétri ſa gloire* : mais *a ſa* » *gloire flétrie* eſt plus beau, plus poétique, plus » éloigné du langage ordinaire, ſans cauſer d'obſcu- » rité ».

C'eſt l'inverſion qui eſt contraire à la marche analytique & ſimple de la Grammaire ; mais elle n'eſt pas pour cela défendue par la Grammaire, qui au contraire détermine les cas où elle peut avoir lieu & la manière dont elle doit ſe faire (*Voyez* INVERSION). Ce qu'il y a à remarquer ici, c'eſt que l'inverſion ayant porté le complément du verbe avant le *Participe*, il eſt alors juſtement ſoumis à la règle de la déclinaiſon &

Digitized by Google

doit s'accorder avec ſon complément. Mais en ſuivant cette règle, l'inverſion eſt en effet une expreſſion plus belle & plus poétique, parce qu'elle eſt plus éloignée du langage ordinaire.

« Il ſeroit donc à ſouhaiter, dit l'abbé d'Olivet (*Remarq. ſur* Racine), » que, du moins en ce » qui regarde l'arrangement des mots, notre Poéſie » fût attentive à mainteoir ſes privilèges. Elle en » a perdu quelques-uns depuis moins d'un ſiècle, » puiſqu'autrefois on ſe permettoit l'inverſion du » *Participe*, non ſeulement avec l'auxiliaire *être*, » mais avec l'auxiliaire *avoir*,

» O Dieu! dont les bontés, de nos larmes touchées,
» *Ont* aux vaines fureurs *les armes arrachées*,

» pour dire *ont arraché les armes :* & cette in» verſion étoit d'une grande commodité pour la » rime . . . . Pourquoi nos poètes ſe privent-ils » d'une douceur que l'uſage leur accordoit ? Car » l'Académie, dans l'examen qu'elle fit des ſtances » de Malherbe, qui commencent par les deux vers » que je viens de citer, ne cenſura nullement cette » inverſion. Joignons à l'exemple de Malherbe celui » de La Fontaine (*liv. V, fab.* 8);

» . . . Un certain loup dans la ſaiſon
» Ou les tièdes zéphyrs *ont l'herbe rajeunie* ».

Il me ſemble que le concours de deux académiciens ſi diſtingués, joint à l'autorité des exemples, doit être d'autant plus efficace pour appuyer le tour dont il s'agit, que l'un, après avoir obtenu le premier rang parmi les poètes de nos jours, étoit mieux fondé que perſonne à prononcer ſur ce qui convient au langage poétique; & que l'autre, connu dans l'Europe comme un excellent grammairien françois, pouvoit décider avec certitude juſqu'où la Grammaire peut ſe prêter aux beſoins de notre Poéſie. Reprenons.)

Lorſqu'il y a dans la dépendance du prétérit compoſé un infinitif, il ne faut qu'un peu d'attention pour démeler la Syntaxe que l'on doit ſuivre. En général il faut ſe ſervir du ſupin, lorſqu'il n'y a avant le prétérit aucun complément, *J'ai fait pourſuivre les ennemis;* & il ne peut y avoir de doute, que quand il y a quelque complément avant le prétérit. Des exemples vont éclaircir tous les cas.

Je l'ai fait peindre, en parlant d'un objet maſculin ou féminin au ſingulier: *Je les ai fait peindre*, au pluriel: c'eſt *le* ou *la* du premier exemple, & *les* du ſecond, qui ſont le complément principal du verbe *peindre*, & non de *j'ai fait; j'ai fait* a pour complément l'infinitif *peindre*. Communément, quand il y a un infinitif après *fait*, il eſt le complément immédiat & principal de *fait*, qui eſt alors un ſupin.

Les vertus que vous avez entendu louer; Les affaires que vous avez prévu que vous auriez: dans chacun de ces deux exemples, *que*, qui veut dire *leſquelles vertus* ou *leſquelles affaires*, n'eſt point le complément du prétérit compoſé; dans la première phraſe, *que* eſt complément de *louer;* dans la ſeconde, *que* eſt complément de *vous auriez:* c'eſt pourquoi l'on fait uſage du ſupin.

Je l'ai entendu chanter, par le ſupin, en parlant d'une cantate; parce que *la* qui précède n'eſt pas le complément du prétérit *j'ai entendu*, mais du verbe *chanter*, qui eſt ici relatif, comme s'il y avoit *J'ai entendu chanter la* ou *elle*. Au contraire, en parlant d'une chanteuſe, il faut dire, *Je l'ai entendue chanter*, par le *Participe;* parce que *la*, qui précède le prétérit, en eſt le complément principal, & non pas de *chanter*, qui eſt ici abſolu, comme s'il y avoit *J'ai entendu la* ou *elle* dans l'action de *chanter*.

En parlant d'une femme, on dira également, *Je l'ai vu peindre*, par le ſupin, & *Je l'ai vue peindre*, par le *Participe;* mais en des ſens très-différents. *Je l'ai vu peindre*, veut dire, *J'ai vu l'opération de peindre elle:* ainſi, *la*, qui précède le prétérit, n'en eſt pas le complément; il l'eſt de *peindre*, & *peindre* eſt le complément objectif de *j'ai vu*, qui, pour cette raiſon, exige le ſupin. *Je l'ai vue peindre*, veut dire, *J'ai vu elle* dans l'opération de *peindre;* ainſi, *la*, qui eſt avant le prétérit, en eſt ici le complément principal; c'eſt pourquoi il eſt néceſſaire d'employer le *Participe*. On peut remarquer, en paſſant, que *peindre*, dans la ſeconde phraſe, ne peut donc être qu'un complément acceſſoire de *je l'ai vue;* d'où l'on doit conclure qu'il eſt dans la dépendance d'une prépoſition ſouſentendue, *Je l'ai vue* dans *peindre*, ou, comme je l'ai déja dit, *Je l'ai vue* dans l'opération de *peindre:* car les infinitifs ſont de vrais noms, dont la Syntaxe a les mêmes principes que celle des noms. *Voyez* INFINITIF.

Le mot *en*, placé avant un prétérit, en eſt quelquefois complément; mais de quelle eſpèce? C'eſt un complément acceſſoire; car *en* eſt alors un adverbe équivalent à la prépoſition *de* avec le nom indiqué par les circonſtances. (*Voyez* ADVERBE & MOT). Ainſi, il ne doit point introduire le *Participe* dans le prétérit, & l'on doit dire avec le ſupin: *Plus d'exploits que les autres n'en ont lu*, & en parlant des lettres, *J'en ai reçu deux*.

L'uſage veut que l'on diſe, *Les chaleurs qu'il a fait*, & non pas *faites; La diſette qu'il y a eu*, & non pas *eue*. « Une exception de cette na» ture étant ſeule, dit l'abbé d'Olivet, & ſi connue » de tout le monde, n'eſt propre qu'à confirmer la » règle, & qu'à lui aſſûrer le titre de règle géné» rale ». (*Opuſc. page* 375.)

§. IV. *Des verbes pronominaux*. Tous les verbes prooominaux forment leurs prétérits par l'auxiliaire *être;* & l'on y ajoûte le ſupin, ſi le complément principal eſt après le verbe: au contraire, on ſe ſert du *Participe* mis en concordance avec le complément principal, ſi ce complément eſt avant le verbe.

Digitized by Google

1°. *Elle s'eſt fait peindre*, avec le ſupin; parce que *peindre* eſt le complément principal de *fait*, & que le pronom *ſe*, qui précède, eſt complément de *peindre*, & non de *fait*; c'eſt comme ſi l'on diſoit, *Elle a fait peindre ſoi.*

Elle s'eſt crevé les ieux, avec le ſupin; parce que *les ieux* eſt le complément principal de *crevé*, & que *ſe* on eſt le complément acceſſoire; *Elle a crevé les ieux à ſoi.*

Elle s'eſt laiſſé ſéduire, & non pas *laiſſée*; parce que *ſe* n'en eſt pas le complément principal, mais de *ſéduire*, qui l'eſt lui-même de *laiſſé*; *Elle a laiſſé ſéduire ſoi.*

Pour les mêmes raiſons, il faut dire, *Elle s'eſt mis des chimères dans la tête*; *Elle s'eſt imaginé qu'on la trompoit*; *Elle s'étoit donné de belles robes*, &c.

2°. Voici des exemples du *Participe*, parce que le complément principal eſt avant le verbe.

Elle s'eſt tuée, & non pas *tué*; parce que le pronom eſt complément principal du prétérit; c'eſt comme ſi l'on diſoit, *Elle a tué ſoi.* Par les mêmes raiſons, il faut dire, *Elles ſe ſont repenties*; *Ma mère s'étoit promenée*; *Mes ſœurs ſe ſont faites religieuſes*; *Nos troupes s'étoient battues long temps.*

Il faut dire, *Elle s'eſt livrée à la mort*, & par un ſemblable principe de Syntaxe, *Elle s'eſt laiſſée mourir*, c'eſt à dire, *Elle a laiſſé ſoi à mourir* ou *à la mort.*

Les deux doigts qu'elle s'étoit coupés, parce que le complément principal du prétérit c'eſt *que*, qui veut dire *leſquels deux doigts*, & que ce complément eſt avant le verbe. De même faut-il dire, *Les chimères que cet homme s'eſt miſes dans la tête*; *Ces difficultés vous arrêtent ſans ceſſe, & je ne me les ſerois pas imaginées*; *Voilà de belles eſtampes, je ſuis ſurpris que vous ne vous les ſoyez pas données plus tôt.*

Cette Syntaxe eſt la même, quelle que ſoit la poſition du ſujet, avant ou après le verbe; & l'on doit également dire, *Les lois que les romains s'étoient preſcrites* ou *que s'étoient preſcrites les romains*; *Ainſi ſe ſont perdues celles qui l'ont cru*; *Comment s'eſt elevée cette difficulté?* &c.

Malherbe, Vaugelas, Bouhours, Regnier, &c, n'ont pas établi les mêmes principes que l'on trouve ici: mais ils ne ſont pas plus d'accord entre eux qu'avec nous; &, comme le dit Duclos (*Remarques* ſur le chapitre 22 de la partie 11 de la *Grammaire générale*), « ils donnent des doutes » plus tôt que des déciſions, parce qu'ils ne s'étoient » pas attachés à chercher un principe fixe. D'ail- » leurs, quelque reſpectable que ſoit une autorité » en fait de ſciences & d'arts, on peut toujours la » ſoumettre à l'examen ».

Ainſi, l'uſage ſe trouvant partagé, le parti le plus ſage qu'il y eût à prendre, étoit de préférer celui qui étoit le plus autoriſé par les modernes, & ſurtout par l'Académie, & qui avoit en même temps l'avantage de n'établir que des principes généraux: car, ſelon la judicieuſe remarque de l'abbé d'Olivet (*Opuſc. page* 386), moins la » Grammaire autoriſera d'exceptions, moins elle » aura d'épines; & rien ne me paroît ſi capable, » que des règles générales, de faire honneur à » une langue ſavante & polie. Car ſuppoſé, dit- » il ailleurs (*page* 380), que l'obſervation de » ces règles générales nous faſſe tomber dans quel- » que équivoque ou dans quelque cacophonie, » ce ne ſera point la faute des règles; ce ſera la » faute de celui qui ne connoîtra point d'autres » tours, ou qui ne ſe donnera pas la peine d'en » chercher. La Grammaire, dit-il encore en un » autre endroit (*page* 366), ne ſe charge que de » nous enſeigner à parler correctement; elle laiſſe » à notre oreille & à nos réflexions le ſoin de » nous aprendre en quoi conſiſtent les grâces du diſ- » cours » (*M.* BEAUZÉE.)

PARTICULE, ſ. f. *Grammaire.* Ce mot eſt un diminutif de *partie*, & il ſignifie une petite partie d'un Tout. Les grammairiens l'ont adopté dans ce ſens, pour déſigner par un nom unique toutes les parties d'oraiſon indéclinables, les prépoſitions, les adverbes, les conjonctions, & les interjections; parce qu'elles ſont en effet les moins importantes de celles qui ſont néceſſaires à la conſtitution du diſcours. Quel mal y auroit-il à cette dénomination, ſi en effet elle ne déſignoit que les eſpèces dont le caractère commun eſt l'indéclinabilité? « C'eſt qu'elle ne ſert, dit l'abbé Girard (*Vrais principes*, *tom.* 11, *diſc.* xiij, *pag.* 311), » qu'à confondre les eſpèces entre elles, puiſqu'on » les place indifféremment dans la claſſe des *Par-* » *ticules*, malgré la différence & de leurs noms » & de leurs ſervices qui les font ſi bien con- » noître ». Je ne prétends point devenir l'apologiſte de l'abus qu'on peut avoir fait de ce terme; mais je ne puis me diſpenſer d'obſerver que le raiſonnement de cet auteur porte à plein ſur un principe faux. Rien n'eſt plus raiſonnable que de réunir ſous un ſeul coup d'œil, au moyen d'une dénomination génétique, pluſieurs eſpèces différenciées & par leurs noms ſpécifiques & par des caractères propres très-marqués: on ne s'aviſe point de dire que la dénomination générique confond les eſpèces, quoiqu'elle les préſente ſous un même aſpect; & l'abbé Girard lui-même n'admet-il pas, ſous la dénomination générique de *Particule*, les *interjectives* & les *diſcurſives*; & ſous chacune de ces eſpèces d'autres eſpèces ſubalternes, par exemple, les *exclamatives*, les *acclamatives*, & les *imprécatives* ſous la première eſpèce; & ſous la ſeconde, les *aſſertives*, les *admonitives*, les *imitatives*, les *exhibitives*, les *explétives*, & les *précurſives*?

Le véritable abus conſiſte en ce qu'on a appelé

Particules, non ſeulement les mots indéclinables, mais encore de petits mots extraits des eſpèces déclinables : il n'eſt pas rare de trouver, dans les Methodes préparées pour la torture de la Jeuneſſe, la *Particule* SE, les *Particules* SON, SA, SES ou LEUR ; & l'on ſait que la *Particule* ON y joue un rôle très-important. C'eſt un abus réel, parce qu'il n'eſt plus poſſible d'aſſigner un caractère qui ſoit commun à tous ces mots, & qui puiſſe fonder la dénomination commune par laquelle on les déſigne : & peut-être que la diviſion des *Particules* adoptées par l'académicien, eſt vicieuſe par le même endroit.

En effet, les *Particules* interjectives, que tout le monde connoît ſous le nom plus ſimple d'*Interjections*, appartiennent excluſivement au langage du cœur, & il en convient en d'autres termes ; chacune d'elles vaut un diſcours entier (*voyez* INTERJECTION) : & les *Particules* diſcurſives ſont du langage analytique de l'eſprit, & n'y ſont jamais en effet que comme des *Particules* réelles de l'énonciation totale de la penſée. Qu'y a-t-il de commun entre ces deux eſpèces ? De déſigner, dit-on, une affection dans la perſonne qui parle ; & l'on entend, ſans contredit, une affection du cœur ou de l'eſprit. A ce prix, *Particule* & *mot* ſont ſynonymes ; car il n'y a pas un mot qui n'énonce une pareille affection ; & ils ont un caractère commun qui eſt très-ſenſible, ils ſont tous produits par la voix.

L'abbé de Dangeau, qui faiſoit ſon capital de répandre la lumière ſur les matières grammaticales, & qui croyoit avec raiſon ne pouvoir le faire avec ſuccès, qu'en recueillant avec ſcrupule & comparant avec ſoin tous les uſages, a raſſemblé ſous un ſeul coup d'œil les différents ſens attachés par les grammairiens au nom de *Particule*. (*Opuſc. p.* 231 & *ſuiv.*)

« 1°. On donne, dit-il, le nom de *Particule* » à divers petits mots, quand on ne ſait ſous » quel genre ou partie d'oraiſon on les doit ranger, » ou qu'à divers égards ils ſe peuvent ranger ſous » diverſes parties d'oraiſon . . . 2°. On donne auſſi » le même nom de *Particule* à de petits mots » qui ſont quelquefois prépoſitions & quelquefois » adverbes . . . 3°. On donne auſſi le même nom » de *Particule* à de petits mots qui ne ſignifient » rien par eux-mêmes, mais qui changent quel- » que choſe à la ſignification des mots auxquels » on les ajoûte : par exemple, les petits mots » de *ne* & de *pas* . . . 4°. On doit donner le nom » de *Particule* principalement à de petits mots » qui tiennent quelque choſe d'une des parties » d'oraiſon, & quelque choſe d'une autre ; comme » *du*, *au* ; *des*, *aux* . . . 5°. On donne encore le » nom de *Particule* à d'autres petits mots qui » tiennent la place de quelques prépoſitions & de » quelques noms, comme *en*, *y*, *dont*, . . . » 6°. Les ſyllabes *ci*, *là*, & *dà*, ainſi que les » enclitiques *ne*, *ve*, *que* des latins, & l'encli- » tique τε des grecs, ſont auſſi des *Particules* . . . » 7°. Il y a d'autres ſortes de *Particules* qui » ſervent à la compoſition des mots ; & comme » elles ne ſont jamais des mots à part, on les » nomme des *Particules* inſéparables, comme *re*, » *dé*, *des*, *mes*, *dis*, &c . . . Tous ces différents » uſages de *Particules* & l'utilité dont il eſt de » connoître la force qu'elles ont dans le diſcours, » pourroit faire croire que ce ne ſeroit pas mal fait » de faire de la *Particule* une dixième partie d'orai- » ſon ».

Il paroît évidemment par cet extrait de ce qu'a écrit ſur les *Particules* le ſavant abbé de Dangeau, qu'il y a ſur cet objet une incertitude ſingulière & une confuſion étrange dans le langage des grammairiens ; & j'ajoûte qu'il y a bien des erreurs.

1°. Donner le nom de *Particules* à certains petits mots, quand on ne ſait ſous quel genre ou partie d'oraiſon on les doit ranger ; c'eſt conſtater par un nom d'une ſignification vague, l'ignorance d'un fait que l'on laiſſe indécis par maſhabileté ou par pareſſe. Il ſeroit & plus ſimple & plus ſage, ou de déclarer qu'on ignore la nature de ces mots, au lieu d'en impoſer par un nom qui ſemble exprimer une idée ; ou d'en rechercher la nature par les voies ouvertes à la ſagacité des grammairiens.

2°. Regarder comme *Particules* de petits mots qui à divers égards peuvent ſe ranger ſous diverſes parties d'oraiſon, ou qui ſont, dit-on, quelquefois prépoſitions & quelquefois adverbes, c'eſt introduire dans le langage grammatical la périſſologie & la confuſion. Quand vous trouvez, *Il eſt ſi ſavant*, dites que *ſi* eſt adverbe ; & dans, *Je ne ſais ſi cela eſt entendu*, dites que *ſi* eſt conjonction : mais quelle néceſſité y a-t-il de dire que *ſi* ſoit *Particule* ? Au reſte, il arrive ſouvent que l'on croit mal à propos qu'un mot change d'eſpèce, parce que quelque ellipſe dérobe aux yeux les caractères de Syntaxe qui conviennent naturellement à ce mot. Le mot *après*, dit l'abbé de Dangeau, eſt prépoſition dans cette phraſe, *Pierre marchoit après Jacques* ; il eſt adverbe dans celle-ci, *Jacques marchoit devant & Pierre marchoit après* : c'eſt une prépoſition dans la dernière phraſe, comme dans la première ; mais il y a ellipſe dans la ſeconde, & c'eſt comme ſi l'on diſoit, *Jacques marchoit devant* (ou plus tôt *avant*) *Pierre*, *& Pierre marchoit après Jacques*. On peut dire en général qu'il eſt très-rare qu'un mot change d'eſpèce : & cela eſt tellement contre nature, que, ſi nous en avons quelques-uns que nous ſommes forcés d'admettre dans pluſieurs claſſes, ou il faut reconnoître que c'eſt l'effet de quelque figure de conſtruction ou de Syntaxe que l'habitude ne nous laiſſe plus ſoupçonner, mais que l'art peut retrouver, ou il faut

Digitized by Google

l'attribuer à différentes étymologies : par exemple, notre adverbe *ſi* vient certainement de l'adverbe latin *ſic*, & notre conjonction *ſi* eſt ſans altération la conjonction latine *ſi*.

3°. Je ne crois pas, quoique l'abbé de Dangeau le diſe très-affirmativement, que l'on doive donner le nom de *Particule* à nos petits mots, *du*, *des*, *au*, *aux*. La Grammaire ne doit point juger des mots par l'étendue de leur matériel, ni les nommer d'après ce jugement; c'eſt leur deſtination qui doit fixer leur nature. Or les mots dont il s'agit, loin d'être des *Particules* dans le ſens diminutif que préſente ce mot, équivalent au contraire à deux parties d'oraiſon, puiſque *du* veut dire *de le*, *des* veut dire *de les*, *au* veut dire *à le*, & *aux* veut dire *à les*. C'eſt ainſi qu'il faut les déſigner, en marquant que ce ſont des mots compoſés équivalents à telle prépoſition & tel article. C'eſt encore à peu près la même choſe des mots *en*, *y*, & *dont* : celui-ci eſt équivalent à *de lequel*, *de laquelle*, *de leſquels*, ou *de leſquelles*; les deux autres ſont de vrais adverbes, puiſque le mot *en* ſignifie *de lui*, *d'elle*, *de cela*, *de ce lieu*, *d'eux*, *d'elles*, *de ces choſes*, *de ces lieux*; & que le mot *y* veut dire *à cela*, *à ces choſes*, *en ce lieu*, *en ces lieux* : or tout mot équivalent à une prépoſition avec ſon complément, eſt un adverbe. *Voyez* ADVERBE.

4°. Enfin, je ſuis perſuadé, contre l'avis même de l'habile grammairien dont j'ai rapporté les paroles, que ce ſeroit très-mal de faire des *Particules* une nouvelle partie d'oraiſon. On vient de voir que la plupart de celles qu'il admettoit avec le gros des grammairiens, ont déja leur place fixée dans les parties d'oraiſon généralement reconnues, & par conſéquent qu'il eſt au moins inutile d'imaginer pour ces mots une claſſe à part.

Les autres *Particules*, dont je n'ai rien dit encore & que je trouve en effet très-raiſonnable de déſigner par cette dénomination, ne conſtituent pas pour cela une partie d'oraiſon, c'eſt à dire, une eſpèce particulière de mots; & en voici la preuve. Un mot eſt une totalité de ſons, devenue par l'uſage, pour ceux qui l'entendent, le ſigne d'une idée totale (*voyez* MOT) : or les *Particules*, que je conſens de reconnoître ſous ce nom, puiſqu'il faut bien en fixer la notion par un terme propre, ne ſont les ſignes d'aucune idée totale; la plupart ſont des ſyllabes qui ne deviennent ſignificatives, qu'autant qu'elles ſont jointes à d'autres mots dont elles deviennent parties, de ſorte qu'on ne peut pas même dire d'aucune que ce ſoit une totalité de ſons, puiſque chacune devient un ſon partiel du mot entier qui en réſulte.

Au lieu donc de regarder les *Particules* comme des mots, il faut s'en tenir à la notion indiquée par l'étymologie même du nom, & dire que ce ſont *des parties élémentaires qui entrent dans la compoſition de certains mots, pour ajouter à l'idée primitive du mot ſimple auquel on les adapte, une idée acceſſoire dont ces éléments ſont les ſignes.*

On peut diſtinguer deux ſortes de *Particules*, à cauſe des deux manières dont elles peuvent s'adapter avec le mot ſimple dont elles modifient la ſignification primitive : les unes ſont *prépoſitives* ou *préfixes*, pour parler le langage de la Grammaire hébraïque, parce qu'elles ſe mettent à la tête du mot; les autres ſont *poſtpoſitives* ou *affixes*, parce qu'elles ſe mettent à la fin du mot.

Les *Particules* que je nomme *prépoſitives* ou *préfixes*, s'appellent communément *Prépoſitions inſéparables*; mais cette dénomination eſt doublement vicieuſe : 1°. elle confond les éléments dont il s'agit ici, avec l'eſpèce de mots à laquelle convient excluſivement le nom de *Prépoſition* : 2°. elle préſente comme fondamentale l'idée de la poſition de ces *Particules*, en la nommant la première : & elle montre comme ſubordonnée & acceſſoire l'idée de leur nature élémentaire, en la déſignant en ſecond; au lieu que la dénomination de *Particule prépoſitive* ou *préfixe* n'abuſe du nom d'aucune eſpèce de mot, & préſente les idées dans leur ordre naturel. On ne ſauroit mettre dans ces termes techniques trop de vérité, trop de clarté, ni trop de juſteſſe.

Voici dans l'ordre alphabétique nos principales *Particules* prépoſitives.

A ou *ad*, *Particule* empruntée de la prépoſition latine *ad*, marque, comme cette prépoſition, la tendance vers un but phyſique ou moral. On ſe ſert de *a* dans les mots que nous compoſons nous-mêmes à l'imitation de ceux du latin, & même dans quelques-uns de ceux que nous en avons empruntés : *aguerrir* (ad bellum aptiorem facere), *améliorer* (ad melius ducere), *anéantir* (réduire à néant, *ad nihilum*); *avocat*, que l'on écrivoit & que l'on prononçoit anciennement *advocat* (ad *alienam cauſam dicendam* vocatus). On ſe ſert de *ad* quand le mot ſimple commence par une voyelle, par un *h* muet, par la conſonne *m*, & quelquefois quand il commence par *j* ou par *v* : *adapter* (aptare ad), *adhérer* (hærere ad), *admettre* (mettre dans), *adjoint* (junctus ad), *adverbe* (ad verbum junctus) &c. Dans quelques cas, le *d* de *ad* ſe transforme en la conſonne qui commence le mot ſimple, ſi c'eſt un *c* ou un *q*, comme *accumuler*, *aquérir*; un *f*, comme *affamer*; un *g*, comme *aggréger*; un *l*, comme *allaiter*; un *n*, comme *annexer*; un *p*, comme *applanir*, *appauvrir*, *appoſition*; un *r*, comme *arranger*, *arrondir*; un *ſ*, comme *aſſaillir*, *aſſidu*, *aſſortir*; un *t*, comme *attribut*, *atténué*, &c.

Ab ou *abs*, qui eſt ſans aucune altération la prépoſition latine, marque principalement la ſéparation; comme *abhorrer*, *abjuration*, *ablution*, *abnégation*,

abnégation, *abortif*, *abrogé*, *abſolution*, *abſtinence*, *abſtrait*, *abuſif*, &c.

Anti marque quelquefois la priorité, & alors il vient de la prépoſition latine *ante*, comme dans *antidate ;* mais ordinairement nous conſervons le latin en entier, *antéceſſeur*. Plus ſouvent il vient du grec ἀντὶ, *contra*, & alors il marque oppoſition : ainſi, le poëme immortel du cardinal de Polignac, dont M. de Bougainvillu a donné au Public une excellente traduction, porte à juſte titre le nom d'*Antilucrèce*, puiſque la doctrine du poëte moderne eſt tout à fait oppoſée au matérialiſme abſurde & impie de l'ancien. *Voyez* ANTI.

Co, *Com*, *Col*, *Cor* & *Con*, eſt une *Particule* empruntée de la prépoſition latine *cum* (avec), dont elle garde le ſens dans la compoſition. On ſe ſert de *Co* devant un mot ſimple qui commence par une voyelle ou par un *h* muet ; *coadjuteur*, *coéternel*, *coïncidence*, *coopération*, *cohabiter*, *cohéritier*. On emploie *Com* devant une des conſonnes labiales *b*, *p* ou *m ; combattre*, *compétiteur*, *commutation*. On ſe ſert de *Col*, quand le mot ſimple commence par *l ; collection*, *colliger*, *colluſion :* le mot *colporteur* n'eſt point contraire à cette règle, il ſignifie *porteur au col*. On fait uſage de *Cor* devant les mots qui commencent par *r ; corrélatif*, *correſpondance*. Dans toutes les autres occaſions on ſe ſert de *Con ; concordance*, *condenſer*, *conféderation*, *conglutiner*, *conjonctif*, *connexion*, *conquérir*, *conſentir*, *conſpirer*, *contemporain*, *convention*.

Contre, ſervant comme *Particule*, conſerve le même ſens d'oppoſition, qui eſt propre à la prépoſition ; *contredire*, *contremander*, *contrevenir : contrefaire* c'eſt imiter contre la vérité ; *contrefait* veut quelquefois dire, fait contre les lois ordinaires & les proportions de la nature ; *contretirer* une eſtampe, c'eſt la tirer dans un ſens oppoſé & contraire. Mais dans *contreſigner*, *contre* veut ſeulement dire *auprès*.

Dé ſert quelquefois à étendre la ſignification du mot, elle eſt ampliative, comme dans *déclarer*, *découper*, *déremper*, *dévorer :* d'autres fois elle eſt négative & ſert à marquer la ſuppreſſion de l'idée énoncée par le mot *ſimple*, comme dans *débarquer*, *décamper*, *dédire*, *défaire*, *dégénéré*, *déloyal*, *démaſqué*, *dénaturé*, *dépourvu*, *déréglement*, *déſabuſer*, *détorſe*, *dévaliſer*.

Dés eſt toujours négative dans le même ſens que l'on vient de voir ; *déſaccorder*, *déſennuyer*, *déshabiller*, *déshérité*, *déshonneur*, *déſintéreſſement*, *déſordre*, *déſunion*.

Di eſt communément une *Particule* extenſive ; *diriger*, c'eſt *régler* de point en point ; *dilater*, c'eſt donner beaucoup d'étendue ; *diminuer*, c'eſt rendre plus menu, &c.

Dis eſt plus ſouvent une *Particule* négative ; *diſcordance*, *diſgrâce*, *diſproportion*, *diſparité*. Quelquefois elle marque diverſité ; *diſputer* (diſputare) ſignifie littéralement *diverſa putare*, ce qui eſt l'origine des diſputes ; *diſtinguer*, ſelon l'abbé de Dangeau (*Opuſc. page* 239), vient de *dis* & de *tingere* (teindre), & ſignifie proprement *teindre d'une couleur différente*, ce qui eſt très-propre à diſtinguer ; *diſcerner*, voir les différences ; *diſpoſer*, placer les diverſes parties, &c. Dans *diffamer*, *difficile*, *difforme*, c'eſt la *Particule dis*, dont le *s* final eſt changé en *f*, à cauſe du *f* initial des mots ſimples, & elle y eſt négative.

E & *Ex* ſont des *Particules* qui viennent des prépoſitions latines *e* ou *ex*, & qui, dans la compoſition, marquent une idée acceſſoire d'extraction ou de ſéparation : *ébrancher*, ôter les branches ; *écervelé*, qui a perdu la cervelle ; *édenter*, ôter les dents ; *effréné*, qui s'eſt ſouſtrait au frein ; *élargir*, c'eſt ſéparer davantage les parties élémentaires ou les bornes ; *émiſſion*, l'action de pouſſer hors de ſoi ; *énerver*, ôter la force aux nerfs ; *épouſſeter*, ôter la pouſſière, &c. *Exalter*, mettre au deſſus des autres, *excéder*, aller hors des bornes ; *exhéréder*, ôter l'héritage ; *exiſter*, être hors du néant ; *expoſer*, mettre au dehors ; *exterminer*, mettre hors des termes ou des bornes, &c. Il ne faut pas croire au reſte, comme le donne à entendre l'abbé Regnier (*Grammaire françoiſe*, *in*-12, *page* 545, *in*-4°. *page* 574), que ce ſoit la *Particule É* qui ſe trouve à la tête des mots *écolier*, *épi*, *éponge*, *état*, *étude*, *eſpace*, *eſprit*, *eſpèce*, & de pluſieurs autres qui viennent de mots latins commençant par *ſ* ſuivie d'une autre conſonne, *ſcholaris*, *ſpica*, *ſpongia*, *ſtatus*, *ſtudium*, *ſpatium*, *ſpiritus*, *ſpecies*, &c. La difficulté que l'on trouva à prononcer de ſuite les deux conſonnes initiales, fit prendre naturellement le parti de prononcer la première comme dans l'alphabet, *es ;* & dès lors on dit & l'on écrivit enſuite, *eſcolier*, *eſpi*, *eſponge*, *eſtat*, *eſpace*, *eſprit*, *eſpèce*, &c : l'Euphonie, dans la ſuite, ſupprima la lettre *ſ* dans la prononciation de quelques-uns de ces mots, & l'on dit *écolier*, *épi*, *éponge*, *état*, *étude ;* & ce n'eſt que depuis peu que nous avons ſupprimé cette lettre dans l'orthographe : elle ſubſiſte encore dans celle des mots *eſpace*, *eſprit*, *eſpèce*, parce qu'on l'y prononce. Si cet *e* ne s'eſt point mis dans quelques dérivés de ces mots, ou dans d'autres mots d'origine ſemblable ; c'eſt qu'ils ſe ſont introduits dans la langue en d'autres temps, & qu'étant d'un uſage moins populaire, ils ont été moins expoſés à ſouffrir quelque altération dans la bouche des gens éclairés qui les introduiſirent.

La *Particule En*, dans la compoſition, conſerve le même ſens à peu près que la prépoſition, & marque poſition ou diſpoſition : poſition, comme dans *encaiſſer*, *endoſſer*, *enfoncer*, *engager*, *enjeu*, *enlever*, *enregiſtrer*, *enſevelir*, *enchaſſer*,

enviſager : diſpoſition, comme dans *encourager*, *endormir*, *engroſſer*, *enhardir*, *enrichir*, *enſanglanter*, *enivrer*. Lorſque le mot ſimple commence par une des labiales *b*, *p* ou *m*, la *Particule En* devient *Em*; *embaumer*, *empaler*, *emmaillotter*: & l'abréviateur de Richelet, l'abbé Gouget, pèche contre l'uſage & contre l'analogie, lorſqu'il écrit *enmaillotter*, *enmancher*, *enménager*, *enmener*.

In eſt une *Particule* qui a dans notre langue, ainſi qu'elle avoit en latin, deux uſages très-différents. 1°. Elle conſerve en pluſieurs mots le ſens de la prépoſition latine *in*, ou de notre *Particule* françoiſe *en*, & par conſéquent elle marque poſition ou diſpoſition: poſition, comme *incarnation*, *infuſer*, *ingrédient*, *inhumation*, *initier*, *inoculation*, *inſcrire*, *intrus*, *invaſion*; diſpoſition, comme *inciter*, *induire*, *influence*, *innover*, *inquiſition*, *inſigne*, *intention*, *inverſion*. *In* & *En* ont tellement le même ſens, quand on les conſidère comme venus de la prépoſition, que l'uſage les partage quelquefois entre des mots ſimples qui ont une même origine & un même ſens individuel, & qui ne diffèrent que par le ſens ſpécifique: *inclination*, *enclin*; *inflammation*, *enflammer*; *injonction*, *enjoindre*; *intonation*, *entonner*. 2°. *In* eſt ſouvent une *Particule* privative, qui marque l'abſence de l'idée individuelle énoncée par le mot ſimple: *inanimé*, *inconſtant*, *indocile*, *inégal*, *infortuné*, *ingrat*, *inhumain*, *inhumanité*, *inique*, *injuſtice*, *innombrable*, *inouï*, *inquiet*, *inſéparable*, *intolérance*, *involontaire*, *inutile*. Quel que puiſſe être le ſens de cette *Particule*, on en change la finale *n* en *m* devant les mots ſimples qui commencent par une des labiales *b*, *p* ou *m*; *imbiber*, *imbu*, *imbécile*, *impétueux*, *impoſer*, *impénitence*, *immerſion*, *imminent*, *immodeſte*: *n* ſe change en *l* devant *l*, & en *r* devant *r*; *illuminer*, *illicite*, *irruption*, *irradiation*, *irrévérent*.

Mé ou *Més* eſt la même *Particule* dont l'Euphonie ſupprime ſouvent la finale *s*: elle eſt privative, mais dans un ſens moral, & marque quelque choſe de mauvais, le mal n'étant que l'abſence ou la privation du bien. L'abbé Regnier (*page* 562, *in*-12, ou *page* 589, *in*-4°), a donné la liſte de tous les mots compoſés de cette *Particule*, uſités de ſon temps, & il écrit *Mes* partout, ſoit que l'on prononce ou que l'on ne prononce pas *ſ*: en voici une autre un peu différente; je n'ai écrit *ſ* que dans les mots ou cette lettre ſe prononce, & c'eſt lorſque le mot ſimple commence par une voyelle; j'ai retranché quelques mots qui ne ſont plus uſités, & j'en ai ajouté quelques-uns qui ſont d'uſage; *mécompte*, *mécompter*; *méconnoiſſable*, *méconnoiſſance*, *méconnoître*; *mécontent*, comme *malcontent* (voyez les *Remarques nouvelles* de Bouhours, *tome* 1, *pag.* 271), *mécontentement*, *mécontenter*; *mécréant*; *médire*, *médiſance*, *médiſant*; *méfaire*, *méfait*; *mégarde*; *méprendre*, *mépriſe*; *mépris*, *mépriſable*, *mépriſant*, *mépriſer*; *méſaiſe*, comme *malaiſe*; *méſalliance*, *méſallié*; *méſeſtimer*; *méſintelligence*; *méſoffrir*; *meſſéance*, *meſſéant*, comme *malſéant*; *meſuſer*; *mévendre*, *mévente*. Les italiens emploient *mis* dans le ſens de notre *més*; & les allemands ont *miſſ*, qui paroit être la racine de notre *Particule*. Voyez le *Gloſſ. germanique* de Wachter, *proleg. ſect. v*.

Par ou *Per* eſt une *Particule* ampliative, qui marque l'idée acceſſoire de plénitude ou de perfection; *parfait*, entièrement fait; *parvenir*, venir juſqu'au bout; *perſécuter*, comme *perſequi*, ſuivre avec acharnement; *péroraiſon*, ce qui donne la plénitude entière à l'oraiſon, &c. La *Particule* latine *Per* avoit la même énergie; c'eſt pourquoi devant les adjectifs & les adverbes elle leur donnoit le ſens ampliatif ou ſuperlatif: *periniquus*, très-injuſte; *perabſurdè*, d'une manière fort abſurde, *&c.*

Nous avons encore pluſieurs autres *Particules* qui viennent de nos prépoſitions, ou des prépoſitions latines, ou de quelques *Particules* latines: elles en conſervent le ſens dans nos mots compoſés, & n'ont pas grand beſoin d'être expliquées ici; en voici quelques exemples: *entreprendre*, *interrompre*, *introduire*, *pourvoir*, *prévoir*, *produire*, *raſſembler*, *rebâtir*, *réaſſigner*, *réconcilier*, *rétrograder*, *ſubvenir*, *ſubdélégué*, *ſoumettre*, *ſourire*, *ſurvenir*, *traduire*, *tranſpoſer*.

Je remarquerai ſeulement ſur la *Particule Re* ou *Ré*, que ſouvent un même mot ſimple reçoit des ſignifications très-différentes, ſelon qu'il eſt précédé de *Re* avec l'*e* muet, ou de *Ré* avec l'*é* fermé: *repondre*, c'eſt pondre une ſeconde fois; *répondre*, c'eſt repliquer à un diſcours: *reformer*, c'eſt former de nouveau; *réformer*, c'eſt donner une meilleure forme: *repartir*, c'eſt répliquer, ou partir pour retourner; *répartir*, c'eſt diſtribuer en pluſieurs parts.

On peut lire avec fruit ſur quelques *Particules* prépoſitives, les *Remarques nouvelles* du P. Bouhours (*tom.* 1, *pages* 257, 298, & 556).

Le nombre de nos *Particules* poſtpoſitives n'eſt pas grand; nous n'en avons que trois, *ci*, *là* & *da*.

Ci indique des objets plus prochains; *là*, des objets plus éloignés: de là la différence de ſens que reçoivent les mots, ſelon qu'on les termine par l'une ou par l'autre de ces *Particules*; *ceci*, *cela*; *voici*, *voilà*; *celui-ci*, *celui là*; *cet homme-ci*, *cet homme-là*.

Da eſt ampliatif dans l'affirmation *oui da*; & c'eſt le ſeul cas où l'uſage permette aujourd'hui de l'employer. Cette *Particule* étoit autrefois plus uſitée comme affirmative: *Il avoit une épée da*; *C'eſt un habile homme da*. Plus anciennement elle s'écrivoit *dea*; & Garnier, dans ſa tragédie de *Bradamante*, commence ainſi un vers:

Dea, mon frère, hé! pourquoi ne me l'avez-vous dit?

Digitized by Google

Il y avoit donc une ſorte de diphthongue : ſur quoi je ferai une obſervation que l'on peut ajouter à celles de Ménage ; c'eſt que, dans le patois de Verdun, il y a une affirmation qui eſt *vie dia*, & quelquefois on dit *pa la vie dia* ; ce que je crois qui ſignifie *par la vie de Dieu* : en ſorte que *vie dia* c'eſt *vie de Dieu*, ou *vive Dieu*. Or *dia* & *dea* ne diffèrent que comme *i* & *e*, qui ſont des ſons très-approchants & ſouvent confondus ; ainſi, rien n'empêche de croire que *da* n'eſt affirmatif, qu'autant qu'il prend Dieu même à témoin. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PARTICULÉ, E, adj. Précédé d'une particule, ou exprimée, ou incorporée par contraction, ou ſouſentendue. Dans *Venez à moi*, le mot *moi* eſt *particulé* expreſſément ; dans *Vous me donnerez cela*, le mot *me* eſt *particulé* par contraction, parce que *me* vaut *à moi* ; dans *Donnez-moi cela*, le mot *moi* eſt *particulé* par ſouſentendu, parce que *à* eſt ſouſentendu avant *moi*.

Le mot *Particulé* eſt un terme nouveau, imaginé par l'abbé d'Olivet (*Eſſais de Grammaire*, édit. 1767, *p.* 158), « pour m'épargner, dit-il, une circonlocution ». Je penſe au contraire que la circonlocution eſt préférable à un terme nouveau : 1°. parce qu'il s'agit ici du langage didactique ; que la circonlocution eſt alors un dèvelopement analytique, préférable en ce genre à un mot que la Synthèſe rend plus obſcur : 2°. parce que ce terme ſuppoſe l'abus condamné dans l'article précédent, de regarder comme particules tous les petits mots d'une ſyllabe, noms, pronoms, prépoſitions, *&c.* (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PARTIE, PART, PORTION. *Synonymes.*

La *Partie* eſt ce qu'on détache du Tout. La *Part* eſt ce qui en doit revenir. La *Portion* eſt ce qu'on en reçoit. La premier de ces mots a raport à l'aſſemblage ; le ſecond, au droit de propriété ; & le troiſième, à la quantité.

On dit, Une *Partie* d'un livre, & Une *Partie* du corps humain ; Une *Part* de gâteau, & Une *Part* d'enfant dans la ſucceſſion ; Une *Portion* d'héritage, & Une *Portion* de réfectoire.

Dans la coutume de Normandie, toutes les filles qui viennent à partage, ne peuvent pas avoir plus de la troiſième *Partie* des biens pour leur *Part*, qui ſe partage entre elles par égales *Portions*. (*L'abbé GIRARD.*)

PARTITIF, VE, adj. *Grammaire.* Ce terme eſt uſité pour caractériſer les adjectifs qui déſignent une partie des individus compris dans l'étendue de la ſignification des noms auxquels ils ſont joints, comme *quelque*, *pluſieurs*, &c. Les grammairiens latins regardent encore comme *partitifs*, les adjectifs comparatifs & ſuperlatifs, les adjectifs numéraux, ſoit cardinaux, comme *un*, *deux*, ſoit ordinaux, comme *premier*, *ſecond*, *troiſième*, &c ; parce qu'en effet tous ces mots déſignent des objets extraits de la totalité, au moyen de la qualification comparative, ſuperlative, ou numérique, déſignée par ces adjectifs. *Pluſieurs de nos anciens auteurs* : il ne s'agit pas ici de tous nos anciens auteurs ; il s'agit d'une partie indéterminée qui eſt déſignée par l'adjectif *pluſieurs*, lequel, par cette raiſon, eſt *partitif*. *Deux de mes amis* : il s'agit ici, non de la totalité de mes amis, mais d'une partie préciſe, déterminée numériquement par l'adjectif numéral ou collectif *deux*, qui eſt *partitif*.

Il me ſemble que ce qui a déterminé les grammairiens à introduire le nom & l'idée des adjectifs *partitifs*, c'eſt le beſoin d'exprimer d'une manière préciſe une règle que l'on jugeoit néceſſaire à la compoſition des thèmes. Gérard Voſſius, dans ſa *Syntaxe latine à l'uſage des écoles de Hollande & de Weſtfriſe*, s'explique ainſi (*page* 194, *édit. Lugd. Bat.* 1645) : *Adjectiva* partitiva . . . . *& omnia* partitivè *poſita regunt genitivum pluralem, vel collectivi nominis ſingularem : ut, Quis noſtrum . . . Sapientûm octavus . . . O major juvenum . . , optimus populi romani . . . Sequimur te ſancte deorum.* Mais cette règle-là même eſt fauſſe, puiſqu'il eſt certain que le génitif n'eſt jamais que le complément d'un nom appellatif, exprimé ou ſouſentendu (*Voyez* GÉNITIF) : & il y a bien plus de vérité dans le principe de Sanctius (*Min. II*, 3) : *Ubi partitio ſignificatur, genitivus ab alio nomine ſubintellecto pendet.* Il indique ailleurs ce qu'il y a communément de ſouſentendu après ces adjectifs *partitifs* ; c'eſt *ex* ou *de numero* (*ibid. IV*, 3) : on pourroit dire encore *in numero*. Ainſi, les exemples allégués par Voſſius s'expliqueront en cette manière : *Quis* de numero *noſtrûm* ; in numero *ſapientûm octavus* ; *ô major* in numero *juvenum* ; *optimus* ex numero hominum *populi romani* ; *ſequimur te ſancte* in numero *deorum*, & peut-être encore mieux, *ſancte ſupra cæteram turbam deorum.* Voyez SUPERLATIF.

Des modernes ont introduit le mot de *Partitif* dans la Grammaire françoiſe, & y ont imaginé un article *partitif*. La Touche, le P. Buffier, Reſtaut, ont adopté cette opinion ; & il eſt vrai qu'il y a partition dans les phraſes où ils prétendent voir l'article *partitif*, comme *du pain*, *de l'eau*, *de l'honneur*, *de bon pain*, *de bonne eau*, &c. Mais ces locutions ont déja été appréciées & analyſées ailleurs (*voyez* ARTICLE) ; & ce qu'elles ont de réellement *partitif*, c'eſt la prépoſition *de* qui eſt extractive. Pour ce qui eſt du prétendu article de ces phraſes, ces grammairiens ſont encore dans l'erreur ; & je crois l'avoir démontré. *Voyez* INDÉFINI. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PARTITION, ſ. f. *Grammaire, Belles-Lettres.* Partage, diviſion, ou diſtribution d'une choſe en ſes parties; en latin *Partitio.*

Nous avons, de la main de Cicéron, un Traité abrégé de l'Éloquence intitulé *De Partitione oratoriâ dialogus.* Cicéron le compoſa dans le temps que, Céſar s'étant rendu maître de la République, notre orateur ſe retira à ſa maiſon de campagne de Tuſculum, où il eut de ſavants entretiens ſur l'Éloquence & ſur la Philoſophie avec quelques jeunes gens choiſis. Cicéron donne à ce Traité le nom de *Partitions oratoires* (car c'eſt ainſi que nous le traduiſons); parce qu'il y diſtribue en différentes parties tout ce qu'il y dit ſur l'art oratoire, & que des diviſions les plus générales il deſcend aux plus particulières.

« Les *Partitions oratoires*, dit l'abbé Colin (*Préf. de la trad. de* l'Orateur), ſeroient une » Rhétorique complette, ſi les règles y étoient accompagnées d'exemples. Elles contiennent l'eſſenciel & la ſubſtance de tout ce que l'auteur » avoit dit dans ſes livres précédents. C'eſt un » dialogue entre Cicéron & ſon fils; le fils interroge, & le père répond. Les demandes & les » queſtions du fils font juger qu'il étoit déja initié » dans les principes de l'Éloquence; & les réponſes du père, non ſeulement fortifient cette » idée, mais nous donnent encore lieu de penſer » que ce jeune homme avoit beaucoup d'eſprit & » de pénétration, puiſque Cicéron y emploie des » raiſonnements qui n'auroient pu convenir à un » auditeur d'un eſprit médiocre ».

Ce qui, au jugement de cet écrivain, manque aux *Partitions oratoires* pour être une Rhétorique complette, M. Charbuy a eſſayé de le ſuppléer dans ſa Traduction de cet ouvrage, accompagnée de Notes pour l'éclairciſſement du texte, & de Remarques ſuivies d'Exemples ſur toutes les parties de la Rhétorique, 1 *vol. in*-12, 1756.

Nous avons auſſi, ſous le même nom, un ouvrage latin, compoſé pour les collèges de Hollande & de Weſtfriſe, intitulé, *Gerardi-Joannis Voſſii Rhetorices contractæ, ſive* Partitiooum oratoriarum. *Lib. V.* 1 *vol. pet. in*-8°. (*M.* BEAUZÉE.)

* PAS, POINT. *Synonymes.*

Pas énonce ſimplement la négation: *Point* appuie avec force & ſemble l'affirmer. Le premier ſouvent ne nie la choſe qu'en partie ou avec modification: le ſecond la nie toujours abſolument, totalement, & ſans réſerve. Voilà pourquoi l'un ſe place très-bien avant les modificatifs, & que l'autre y auroit mauvaiſe grâce. On diroit donc, N'être *pas* bien riche & n'avoir *pas* même le néceſſaire; mais ſi l'on vouloit ſe ſervir de *Point*, il faudroit ôter les modificatifs & dire, N'être *point* riche, n'avoir *point* le néceſſaire.

Cette même raiſon fait que *Pas* eſt toujours employé avec les mots qui ſervent à marquer le degré de qualité ou de quantité, tels que BEAUCOUP, FORT, UN, & autres ſemblables; que *Point* figure mieux à la fin de la phraſe devant la prépoſition DE, & avec DU TOUT, qui, au lieu de reſtreindre la négation, en confirme la totalité.

(¶ Pour l'ordinaire il n'y a *pas beaucoup* d'argent chez les gens de Lettres. La plupart des philoſophes ne ſont *pas fort* raiſonnables. Qui n'a *pas un* ſou à dépenſer, n'a *pas un* grain de mérite à faire paroître.

Si, pour avoir du bien, il en coute à la probité, je n'en veux *point*. Il n'y a *point de* reſſource dans une perſonne qui n'a *point d'*eſprit. Rien n'eſt sûr avec les capricieux: vous croyez être bien; *point du tout*, l'inſtant de la plus belle humeur eſt ſuivi de la plus fâcheuſe. (*L'abbé* GIRARD.)

Quand *Pas* ou *Point* entre dans l'interrogation, c'eſt avec des ſens un peu différents; car ſi ma queſtion eſt accompagnée de quelque doute, je dirai, N'avez-vous *point* été là? Mais ſi j'en ſuis perſuadé, je dirai, N'avez-vous *pas* été là? N'eſt-ce *pas* vous qui me trahiſſez? (*L'*ACADÉMIE, *au mot* Ne.)

De la même différence il s'enſuit que *Pas* eſt plus propre à indiquer un acte ou quelque choſe de paſſager; & *Point*, une habitude ou quelque choſe de permanent. On dira donc d'un homme, qu'il ne dort *point*, pour faire entendre qu'il a une inſomnie habituelle; & qu'il ne dort *pas*, pour marquer qu'actuellement il eſt éveillé: qu'il ne lit *point*, pour dire qu'il n'eſt pas dans l'habitude de lire, dans l'habitude de s'occuper de lecture; & qu'il ne lit *pas*, pour dire qu'actuellement il fait autre choſe que de lire. Un homme ſtupide n'entend *point* les choſes les plus claires; Un homme diſtrait n'entend *pas* ce qui ſe dit à ſes oreilles.

Par une autre ſuite de la même différence, *Pas* après *Tous* marque une excluſion partielle; & *Point*, une excluſion totale. *Tous* ces papiers n'ont *pas* été examinés, *Tous* ceux qu'on accuſoit n'ont *pas* été convaincus; c'eſt à dire, Quelques-uns de ces papiers, Quelques-uns de ceux qu'on accuſoit. *Tous* ces papiers n'ont *point* été examinés, *Tous* ceux qu'on accuſoit n'ont *point* été convaincus; c'eſt à dire, Aucun de ces papiers n'a été examiné, Aucun de ceux qu'on accuſoit n'a été convaincu.) (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PASSER, SE PASSER. *Synonymes.*

Ces deux termes déſignent également une exiſtence paſſagère & bornée, mais ils la préſentent ſous des aſpects différents.

Paſſer ſe rapporte à la totalité de l'exiſtence; *Se paſſer* a trait aux différentes époques ſucceſſives de l'exiſtence. Le temps *paſſe* ſi rapidement, qu'à

peine avons-nous le loisir de former des projets, bien loin d'avoir celui de les exécuter. Une partie de la vie *se passe* à desirer l'avenir; & l'autre, à regretter le *passé*.

Les choses qui *passent* n'ont qu'une existence bornée; les choses qui *se passent* ont une existence qui varie & se dégrade. Un grand motif de consolation, c'est que les maux de cette vie *passent* assez promptement, & que ceux mêmes qui paroissent les plus obstinés *se passent* à la longue & disparoissent enfin.

Ce qui *passe* n'est point durable; ce qui *se passe* n'est point stable. La beauté *passe*; & une femme qui veut fixer son mari pour toujours, doit plus tôt recourir à la vertu qui ne *passe* point. Bien des femmes qui se voient abandonnées de ceux qui leur faisoient la Cour, aiment mieux accuser les hommes d'inconstance, de légèreté, ou même d'injustice, que de reconnoître de bonne foi que leur beauté *se passe* insensiblement & que le charme s'affoiblit. (*M.* BEAUZÉE.)

PASSIF, VE, adj. *Grammaire.* Verbe *passif*, voix *passive*, sens *passif*, signification *passive*. Ce mot est formé de *passum*, supin du verbe *pati*, souffrir, être affecté. Le *Passif* est opposé à l'*Actif*; & pour donner une notion exacte de l'un, il faut le mettre en parallèle avec l'autre: c'est ce qu'on a fait *au mot* ACTIF, & à l'*article* NEUTRE, n°. II.

Je ferai seulement ici une remarque: c'est qu'il y a des verbes qui ont le sens *passif* sans avoir la forme *passive*, comme en latin *perire*, & en françois *périr*; qu'il y en a au contraire qui ont la forme *passive*, sans avoir le sens *passif*, comme en latin *ingressus sum*, & en françois *je suis entré*; enfin, que quelquefois on emploie en latin dans le sens actif des formes effectivement destinées & communément consacrées au sens *passif*, comme *fletur*, que nous rendons en françois par *on pleure*; car *fletur* n'est appliqué ici à aucun sujet qui soit l'objet *passif* des larmes, & ce n'est que dans ce cas que le verbe lui-même est censé *passif*. Ce n'est qu'un tour particulier pour exprimer l'existence de l'action de *pleurer*, sans en indiquer aucune cause, *fletur*, c'est à dire, *flere est* (l'action de pleurer est): on prétend encore moins marquer un objet *passif*, puisque *flere* exprime une action intransitive ou absolue, & qui ne peut jamais se raporter à un tel objet. *Voyez* IMPERSONNEL.

Nous fesons quelquefois le contraire en françois, & nous employons le tour actif avec le pronom réfléchi pour exprimer le sens *passif*, au lieu de faire usage de la forme *passive*; ainsi, l'on dit, *Cette marchandise se débitera*, quoique la marchandise soit évidemment le sujet *passif* du débit, & qu'on eût pu dire *sera débitée*, s'il avoit plu à l'usage d'autoriser cette phrase dans ce sens. Je dis *dans ce sens*; car dans un autre on dit très-bien, *Quand cette marchandise sera débitée, j'en acheterai d'autres.* La différence de ces deux phrases est dans le temps: *Cette marchandise se débitera*, est au présent postérieur, que l'on connoît vulgairement sous le nom de futur simple, & l'on diroit dans le sens actif, *Je débiterai cette marchandise*; *Quand cette marchandise sera débitée*, est au prétérit postérieur, que l'on regarde communément comme futur composé, & quelques-uns comme futur du mode subjonctif, & l'on diroit dans le sens actif, *Quand j'aurai débité cette marchandise.*

Cette observation me fait entrevoir que nos verbes *passifs* ne sont pas encore bien connus de nos grammairiens, de ceux mêmes qui reconnoissent que notre usage a autorisé des tours exprès & une conjugaison pour le sens *passif*. Qu'ils y prennent garde: *se vendre, être vendu, avoir été vendu*, sont trois temps différents de l'infinitif *passif* du verbe *vendre*; cela est évident, & entraîne la nécessité d'établir un nouveau système de conjugaison *passive*. (*M.* BEAUZÉE.)

PASSIONS, s. f. pl. *Rhétorique.* On appelle ainsi tout mouvement de la volonté, qui, causé par la recherche d'un bien ou par l'appréhension d'un mal, aporte un tel changement dans l'esprit, qu'il en résulte une différence notable dans les jugements qu'il porte en cet état, & que ces mouvements influent même sur le corps. Telles sont la pitié, la crainte, la colère; ce qui a fait dire à un poëte,

Impedit ira animum ne possit cernere verum.

La fonction de la volonté est d'aimer ou de haïr, d'approuver ou de désapprouver. Par l'intime liaison qu'il y a entre la volonté & l'intelligence, tout ce qui paroît aux yeux de celle-ci fait impression sur celle-là. L'impression se trouvant agréable, la volonté approuve l'objet qui en est l'occasion; elle le désapprouve, quand l'impression en est désagréable. Cette volonté a différents noms, selon les mouvements qu'elle éprouve & auxquels elle se porte. On l'appelle *Colère*, quand elle veut se venger; *Compassion*, quand elle veut soulager un malheureux; *Amour*, quand elle veut s'unir à ce qui lui plaît; *Haine*, quand elle veut être éloignée de ce qui lui déplaît; & ainsi des autres sentiments. Quand ces espèces de volontés sont violentes & vives, on les appelle plus ordinairement *Passions*: quand elles sont paisibles & tranquiles, on les nomme *Sentiments*, *Mouvements*, *Passions douces*; comme l'amitié, l'espérance, la gaieté, *&c.* Les *Passions douces* sont ainsi nommées parce qu'elles ne jettent point le trouble dans l'âme, & qu'elles se contentent de la remuer doucement: il y a dans ces *Passions* autant de lumière que de chaleur, de connoissance que de sentiment.

Digitized by Google

On peut raporter toutes les *Paſſions* à ces deux ſources principales, la douleur & le plaiſir, c'eſt à dire, à tout ce qui produit une impreſſioo agréable ou deſagréable. D'autres les réduiſent à cette diviſion de Boèce (*lib. x, de Conſol. philoſoph.*)

Gaudia pelle,
Pelle timorem,
Spemque fugato,
Nec dolor adſit.

Les philoſophes & les rhéteurs ſont également partagés ſur le nombre des *Paſſions*. Ariſtote (au *livre* II de ſa *Rhétorique*) n'en compte que treize : ſavoir, la colère & la douceur d'eſprit, l'amour & la haine, la crainte & l'aſſûrance, la honte & l'impudence, le bienfait, la compaſſion, l'indigoation, l'envie, & l'émulation; auxquelles quelques-uns ajoûtent le déſir, l'eſpérance, & le déſeſpoir.

D'autres n'en admettent qu'une, qui eſt l'amour, à laquelle ils raportent toutes les autres. Ils diſent que l'ambition n'eſt qu'un amour de l'honneur, que la volupté n'eſt qu'un amour du plaiſir; mais il paroît difficile de raporter à l'amour les *Paſſions* qui lui paroiſſent directement oppoſées, telles que la haine, la colère, *&c.*

Enfin, les autres ſoutiennent qu'il n'y en a qu'onze; ſavoir, l'amour & la haine, le déſir & la fuite, l'eſpérance & le déſeſpoir, le plaiſir & la douleur, la peur, la hardieſſe, & la colère: & voici comment ils trouvent ce nombre. Des *Paſſions*, diſent-ils, les unes regardent le bien, & les autres le mal. Celles qui regardent le bien ſont l'amour, le plaiſir, le déſir, l'eſpérance, & le déſeſpoir: car auſſi tôt qu'un objet ſe préſente à nous ſous l'image du bien, nous l'aimons; ſi ce bien eſt préſent, nous en recevons du plaiſir; s'il eſt abſent, nous ſommes touchés du déſir de le poſſéder: ſi le bien qui ſe préſente à nous eſt accompagné de difficultés & que nous nous figurions, malgré ces obſtacles, pouvoir l'obtenir, alors nous avons de l'eſpéraoce; mais ſi les obſtacles ſont ou nous paroiſſent inſurmontables, & l'aquiſition de ce bien impoſſible, alors nous tombons dans le déſeſpoir. Les autres *Paſſions* qui regardent le mal, ſont la haine, la fuite, la douleur, la crainte, la hardieſſe, & la colère: car ſi un objet ſe préſente à nous ſous l'image du mal, auſſi tôt nous le haiſſons; s'il eſt abſent, nous le fuyons; s'il eſt préſent, il nous cauſe de la douleur; s'il eſt abſent & que nous voulions le ſurmonter, il excite la hardieſſe; ſi nous le redoutons comme trop formidable, alors nous le craignons; mais s'il eſt préſent & que nous voulions le combattre, il enflamme la colère. C'eſt ainſi qu'on trouve onze *Paſſions*, dont cinq regardent le bien, & ſix le mal. Il faut pourtant ſuppoſer que, nonobſtant ce nombre, il s'en trouve encore comme un eſſaim d'autres, qui prennent leur origine de celles-là, comme l'envie, l'émulation, la honte, *&c.*

Eſt-il néceſſaire d'exciter les *Paſſions* dans l'Éloquence? Queſtion aujourdhui décidée pour l'affirmative, mais qui ne l'a pas toujours été, ni partout. Le fameux tribunal de l'Aréopage regardoit dans un orateur cette reſſource comme un voile propre à obſcurcir la vérité. » Un hérault, » dit Lucien, a ordre d'impoſer ſilence à tous ceux « dont il paroit que le but eſt de ſurprendre l'ad- » miration ou la pitié des juges par des figures » tendres ou brillantes. En effet, ajoûte-t-il, ces » graves ſénateurs regardent tous les charmes de » l'Éloquence, comme autant de voiles impoſ- » teurs qu'on jette ſur les choſes mêmes, » pour en dérober la nature aux ieux trop atten- » tifs ». En un mot, les exordes, les péroraiſoos, un ton même trop véhément, tous les preſtiges qui opèrent la perſuation, étoient ſi généralement proſcrits daos ce tribunal, que Quintilien attribue une partie de l'avantage qu'il donne à Cicéron ſur Démoſthène dans le genre délicat & tendre, à la néceſſité où s'étoit trouvé celui-ci de ſacrifier les grâces du diſcours à l'auſtérité des juges d'Athènes. *Salibus certè & commiſeratione, qui duo plurimum affectus valent, vincimus; & fortaſſe epilogos illi* (Demoſtheni) *mos civitatis* (Athenarum) *aſtulerit.*

Mais l'Éloquence latine, ſur laquelle principalement la nôtre s'eſt formée, non ſeulement admet les *Paſſions*, mais encore elle les exige néceſſairement. « On ſait, dit M. Rollin, que les » *Paſſions* ſont comme l'âme du diſcours, que » c'eſt ce qui lui donne une impétuoſité & une » véhémence qui emportent & entraînent tout, & » que l'orateur exerce par là ſur ſes auditeurs un » empire abſolu & leur inſpire tels ſentiments » qu'il lui plaît; quelquefois en profitant adroi- » tement de la pente & de la diſpoſition favo- » rable qu'il trouve dans les eſprits, mais d'autres » fois en ſurmontant toute leur réſiſtance par la » force victorieuſe du diſcours, & les obligeaot » de ſe rendre comme malgré eux. La péroraiſon, » ajoûte-t-il, eſt, à proprement parler, le lieu » des *Paſſions*; c'eſt là que l'orateur, pour ache- » ver d'abattre les eſprits & pour enlever leur » conſentement, emploie ſans ménagement, ſelon » l'importance & la nature des affaires, tout ce que » l'Éloquence a de plus fort, de plus tendre, & de » plus affectueux ».

Elles peuvent & doivent même avoir lieu dans d'autres parties du diſcours, & on en trouve de fréquents exemples dans Cicéron. Outre les *Paſſions* fortes & véhémentes auxquelles les rhéteurs donnent le nom de πάθος; il y en a une autre ſorte qu'ils appelleot ἦθος, qui conſiſte dans des ſentiments plus doux, plus tendres, plus inſinuants; qui n'en ſont pas pour cela moins touchants ni

Digitized by Google

moins vifs; dont l'effet n'eſt pas de renverſer, d'entraîner, d'emporter tout, comme de vive force, mais d'intéreſſer & d'attendrir en s'inſinuant juſqu'au fond du cœur. Les *Paſſions* ont lieu entre des perſonnes liées enſemble par quelque union étroite, entre un prince & des ſujets, un père & des enfants, un tuteur & des pupilles, un bienfaiteur & ceux qui ont reçu un bienfait, *&c.*

Les rhéteurs donnent des préceptes fort étendus ſur la manière d'exciter les *Paſſions*, & ils peuvent être utiles juſqu'à un certain point : mais ils ſont tous forcés d'en revenir à ce principe, que pour toucher les autres, il faut être touché ſoi-même ;

Si vis me flere, dolendum eſt
Primum ipſi tibi.

Horace, Art. poét.

On ſent aſſez que des mouvements forts & pathétiques ſeroient mal rendus par un diſcours brillant & fleuri, & qu'il ne doit s'agir de rien moins que d'amuſer l'eſprit quand on veut triompher du cœur. De même dans les *Paſſions* plus douces, tout doit ſe faire d'une manière ſimple & naturelle, ſans étude & ſans affectation; l'air, l'extérieur, le geſte, le ton, le ſtyle, tout doit reſpirer je ne ſais quoi de doux & de tendre qui parte du cœur & qui aille droit au cœur. *Pectus eſt, quod movet*, dit Quintilien. Voyez *Cours de Belles-Lettres*, tome II; *Rhétorique ſelon les préceptes d'Ariſtote, de Cicéron, de Quintilien; Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres*; tome VII; *Traité des études de M. Rollin*, tome II. (*ANONYME.*)

PASSIONS, *Poéſie.* Ce ſont les ſentiments, les mouvements, les actions *paſſionnées* que le poète donne à ſes perſonnages. *Voyez* CARACTÈRE.

Les *Paſſions* ſont, pour ainſi dire, la vie & l'eſprit des poèmes un peu longs. Tout le monde en connoît la néceſſité dans la Tragédie & dans la Comédie; l'Épopée ne peut pas ſubſiſter ſans elles. *Voyez* TRAGÉDIE, COMÉDIE, *&c.*

Ce n'eſt pas aſſez que la narration dans le Poème épique ſoit ſurprenante : il faut encore qu'elle remue, qu'elle ſoit *paſſionnée*, qu'elle tranſporte l'eſprit du lecteur, & qu'elle le rempliſſe de chagrin, de joie, de terreur, ou de quelques autres *Paſſions* violentes; & cela pour des ſujets qu'il ſait n'être que fictions. *Voyez* ÉPIQUE & NARRATION.

Quoique les *Paſſions* ſoient toujours néceſſaires, cependant toutes ne ſont pas également néceſſaires ni convenables en toute occaſion. La Comédie a pour ſon partage la joie & les ſurpriſes agréables; au contraire la terreur & la compaſſion ſont les *Paſſions* qui conviennent à la Tragédie. La *Paſſion* la plus propre à l'Épopée, eſt l'admiration; cependant l'Épopée, comme tenant le milieu entre les deux autres, participe aux eſpèces de *Paſſions* qui leur conviennent, comme nous voyons dans les plaintes du quatrième livre de l'Énéide, & dans les jeux & divertiſſements du cinquième. En effet l'admiration participe de chacune; nous admirons avec joie les choſes qui nous ſurprennent agréablement, & nous voyons avec une ſurpriſe mêlée de terreur & de douleur celles qui nous épouvantent & nous attriſtent.

Outre la *Paſſion* générale qui diſtingue le Poème épique du Poème dramatique, chaque Épopée a ſa *Paſſion* particulière qui la diſtingue des autres Poèmes épiques. Cette *Paſſion* particulière ſuit toujours le caractère du héros. Ainſi, la colère & la terreur dominent dans l'Iliade, à cauſe qu'Achille eſt emporté & πανδαν ακαλαντ' ανδρων, le plus terrible des hommes. L'Énéide eſt remplie de *Paſſions* plus douces & plus tendres, parce que tel eſt le caractère d'Énée. La prudence d'Ulyſſe ne permettant point ces excès, nous ne trouvons aucune de ces *Paſſions* dans l'Odyſſée.

Pour ce qui regarde la conduite des *Paſſions* pour leur faire produire leur effet, deux choſes ſont requiſes; ſavoir, que l'auditoire ſoit préparé & diſpoſé à les recevoir, & qu'on ne mêle point enſemble pluſieurs *Paſſions* incompatibles.

La néceſſité de préparer l'auditoire eſt fondée ſur la néceſſité naturelle de prendre les choſes où elles ſont, dans le deſſein de les tranſporter ailleurs. Il eſt aiſé de faire l'application de cette maxime : un homme eſt tranquile & à l'aiſe, & vous voulez exciter en lui une *Paſſion* par un diſcours fait dans ce deſſein; il faut donc commencer d'une manière calme, & par ce moyen vous joindre à lui; & enſuite marchant enſemble, il ne manquera pas de vous ſuivre dans toutes les *Paſſions* par leſquelles vous le conduirez inſenſiblement.

Si vous faites voir votre colère d'abord; vous vous rendrez auſſi ridicule & vous ſerez auſſi peu d'effet qu'Ajax dans les Métamorphoſes, ou l'ingénieux Ovide donne un exemple ſenſible de cette faute. Il commence ſa harangue par le fort de la *Paſſion* & avec les figures les plus fortes, devant ſes juges qui ſont dans la tranquilité la plus profonde. (*Metam.* xiij. 3—6) :

Sigeia torvo
Littora reſpexit claſſemque in littore vultu;
Protendenſque manus, Agimus, proh Jupiter! inquit,
Ante ratas cauſam, & mecum conſertur Ulyſſes.

Les diſpoſitions néceſſaires viennent de quelque diſcours précédent, ou du moins de quelque action qui a déja commencé à émouvoir les *Paſſions* avant qu'il en ait été mention. Les orateurs eux-mêmes mettent quelquefois ces derniers moyens

en uſage : car quoiqu'ordinairement ils ne remuent les *Paſſions* qu'à la fin de leurs diſcours ; cependant quand ils trouvent leur auditoire déja ému, ils ſe rendroient ridicules en le préparant de nouveau par une tranquilité déplacée. Ainſi, la dernière fois que Catilina vint au Sénat, les ſénateurs étoient ſi choqués de ſa préſence, que, ſe trouvant proche de l'endroit où il étoit aſſis, ils ſe levèrent, ſe retirèrent, & le laiſsèrent ſeul. A cette occaſion, Cicéron eut trop de bon ſens pour commencer ſon diſcours avec la tranquilité & le calme qui eſt ordinaire dans les exordes ; par cette conduite, il auroit diminué & anéanti l'indignation que les ſénateurs ſentoient contre Catilina, au lieu que ſon but étoit de l'augmenter & de l'enflammer ; & il auroit déchargé le parricide de la conſternation que la conduite des ſénateurs lui avoit cauſée, au lieu que le deſſein de Cicéron étoit de l'augmenter. C'eſt pourquoi, omettant la première partie de ſa harangue, il prend ſes auditeurs dans l'état où il les trouve, & continue d'augmenter leurs *Paſſions : Quo uſque tandem abutére, Catilina, patientiâ noſtrâ ? quandiu nos etiam furor iſte tuus eludet ? quem ad finem ſeſè effrænata jactabit audacia ? Nihilne te nocturnum præſidium palatii, nihil urbis vigiliæ, nihil timor populi, nihil*, &c.

Les poètes ſont remplis de paſſages de cette ſorte, dans leſquels la *Paſſion* eſt préparée & amenée par des actions. Didon, dans Virgile, commence un diſcours comme Ajax : *Proh Jupiter ! ibit hic*, dit, &c ; mais alors les mouvements y étoient bien diſpoſés. Didon eſt repréſentée auparavant avec des appréhenſions terribles qu'Énée ne la quitte, *&c.*

La conduite de Sénèque à la vérité eſt tout à fait oppoſée à cette règle. A-t-il une *Paſſion* à exciter ? il a grand ſoin d'abord d'éloigner de ſes auditeurs toutes les diſpoſitions dont ils devoient être affectés : s'ils ſont dans la douleur, la crainte ou l'attente de quelque choſe d'horrible, *&c ;* il commence par quelque belle deſcription de l'endroit, *&c.* Dans la Troade, Hécube & Andromaque étant préparés à aprendre la mort violente & barbare de leur fils Aſtyanax, que les grecs ont précipité du haut d'une tour, qu'étoit-il beſoin de leur dire que les ſpectateurs qui étoient accourus de tous les quartiers pour voir cette exécution, étoient les uns placés ſur des pierres accumulées par les débris des murailles, que d'autres ſe caſsèrent les jambes pour être tombés des lieux trop élevés où ils s'étoient placés ? &c. *Alta rupes, cujus è cacumine erecta ſummos turba libravit pedes*, &c.

La ſeconde choſe requiſe dans le maniement des *Paſſions*, eſt qu'elles ſoient pures & débarraſſées de tout ce qui pourroit empêcher leur effet.

La Polymythie, c'eſt à dire, la multiplicité de fictions, de faits, & d'hiſtoires, eſt donc une choſe qu'on doit éviter. Toutes aventures embrouillées & difficiles à retenir & toutes intrigues entortillées & obſcures, doivent être écartées d'abord ; elles embarraſſent l'eſprit & demandent tellement d'attention, qu'il ne reſte plus rien pour les *Paſſions*. L'âme doit être libre & ſans embarras pour ſentir ; & nous feſons nous-mêmes diverſion à nos chagrins, en nous appliquant à d'autres choſes.

Mais les plus grands ennemis que les *Paſſions* ont à combattre, ce ſont les *Paſſions* elles-mêmes : elles ſont oppoſées & ſe détruiſent les unes les autres ; & ſi deux *Paſſions* oppoſées, comme la joie & le chagrin, ſe trouvent dans le même ſujet, elles n'y reſteront ni l'une ni l'autre. C'eſt la nature de ces habitudes qui a impoſé cette loi : le ſang & les eſprits ne peuvent pas ſe mouvoir avec modération & égalité comme dans un état de tranquilité, & en même temps être élevés & ſuſpendus avec quelque violence occaſionnée par l'admiration. Ils ne peuvent pas reſter dans l'une ni l'autre de ces ſituations, ſi la crainte les rappelle des parties extérieures du corps pour les réunir autour du cœur, ou ſi la rage les renvoie dans les muſcles & les y fait agir avec une violence bien oppoſée aux opérations de la crainte.

Il faut donc étudier les cauſes & les effets des *Paſſions* dans le cœur, pour être en état de les manier avec toute la force néceſſaire. Virgile fournit deux exemples de ce que nous avons dit de la ſimplicité de la préparation de chaque *Paſſion* dans la mort de Camille & dans celle de Pallas. *Voyez* ÉNÉIDE.

Dans le Poème dramatique, le jeu des *Paſſions* eſt une des plus grandes reſſources des poètes. Ce n'eſt plus un problême que de ſavoir ſi l'on doit les exciter ſur le théâtre. La nature du ſpectacle, ſoit comique ſoit tragique, ſa fin, ſes ſuccès, démontrent aſſez que les *Paſſions* ſont une des parties les plus eſſencielles du Drame, & que ſans elles tout devient froid & languiſſant dans un ouvrage où tout doit être, autant qu'il ſe peut, mis en action. Pour en juger dans les ouvrages de ce genre, il ſuffit de les connoître & de ſavoir diſcerner le ton qui leur convient à chacune ; car, comme dit Deſpreaux,

> Chaque *Paſſion* parle un différent langage ;
> La colère eſt ſuperbe & veut des mots altiers,
> L'abattement s'exprime en des termes moins fiers.
>
> *Art poét.* chant *iij.*

Ce n'eſt pas ici le lieu d'expoſer la nature de chaque *Paſſion* en particulier, ſes effets, les reſſorts qu'il faut employer, les routes qu'on doit ſuivre pour les exciter. On en a déja touché quelque choſe au commencement de cet article & dans le précédent. C'eſt dans ce qu'en a écrit Ariſtote

Digitized by Google

au ſecond livre de ſa *Rhétorique*, qu'il faut en puiſer la théorie. L'homme a des *Paſſions* qui influent ſur ſes jugements & ſur ſes actions; rien n'eſt plus conſtant. Toutes n'ont pas le même principe; les fins auxquelles elles tendent ſont auſſi différentes entre elles, que les moyens qu'elles emploient pour y arriver ſe reſſemblent peu. Elles affectent le cœur chacune de la manière qui lui eſt propre; elles inſpirent à l'eſprit des penſées relatives à ces impreſſions; & comme pour l'ordinaire ces mouvements intérieurs ſont trop violents & trop impétueux pour n'éclater pas au dehors, ils n'y paroiſſent qu'avec des ſons qui les caractériſent & qui les diſtinguent. Ainſi, l'expreſſion, qui eſt la peinture de la penſée, eſt auſſi convenable & proportionnée à la *Paſſion*, dont la penſée elle-même n'eſt que l'interprète.

Quoiqu'en général chaque *Paſſion* s'exprime différemment d'une autre *Paſſion*, il eſt cependant bon de remarquer qu'il en eſt quelques-unes qui ont entre elles beaucoup d'affinité, & qui empruntent, pour ainſi dire, le même ton; telles que ſont, par exemple, la haîne, la colère, l'indignation. Or pour en diſcerner les diverſes nuances, il faut avoir recours au fonds des caractères, remonter au principe de la *Paſſion*, examiner les motifs & l'intérêt qui font agir les perſonnages introduits ſur la Scène. Mais la plus grande utilité qu'on puiſſe retirer de cette étude, c'eſt de connoître le cœur humain, ſes replis, les reſſorts qui le font mouvoir, par quels motifs on peut l'intéreſſer en faveur d'un objet ou le prévenir contre, enfin comment il faut mettre à profit les foibleſſes même des hommes pour les éclairer & les rendre meilleurs: car ſi l'image des *Paſſions* violentes ne ſervoit qu'à en allumer de ſemblables dans le cœur des ſpectateurs, le Poème dramatique deviendroit auſſi pernicieux qu'il peut être utile pour former les mœurs. (*Principes pour la lecture des poëtes.*) (*ANONYME.*)

(N.) PASSIVEMENT, adv. D'une manière *paſſive*, Dans un ſens *paſſif*.

Il y a des mots qui ſont employés quelquefois activement & quelquefois *paſſivement*. Quand on dit, par exemple, *L'amour de Dieu pour les hommes*, le nom *amour* eſt pris activement, parce que *Dieu* eſt le ſujet de cet *amour*; c'eſt *Dieu* qui *aime*: mais quand on dit, *L'amour de Dieu eſt néceſſaire au ſalut*, le nom *amour* eſt pris *paſſivement*, parce que *Dieu* eſt l'objet de cet *amour*; c'eſt *Dieu* qui *eſt aimé*, qui doit *être aimé*.

Nos verbes moyens (voyez MOYEN) ſont pris tantôt activement & tantôt *paſſivement*. Par exemple, *Changer* eſt pris activement quand on dit, *Le temps change inſenſiblemene les uſages*; & il eſt pris *paſſivement* quand on dit, *Les uſages changent inſenſiblement avec le temps*. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PASTICHE, ſ. m. *Belles-Lettres*. Ce mot s'emploie auſſi par tranſlation, pour exprimer en Littérature une imitation affectée de la manière & du ſtyle d'un écrivain; comme on l'emploie au propre, pour déſigner un tableau peint dans la manière d'un grand artiſte & expoſé ſous ſon nom.

Plus un écrivain a de manière, c'eſt à dire, de ſingularité dans le tour & dans l'expreſſion, plus il eſt aiſé de le contrefaire. Mais ſi ſon originalité tient au caractère de ſon eſprit & de ſon âme; ſi la manière qui le diſtingue, eſt celle de penſer, de ſentir, de concevoir, d'imaginer, de voir la nature & de la peindre; le *Paſtiche* qu'on en fera, ne ſera jamais reſſemblant. Il aura des imitateurs dans des hommes d'un caractère & d'un génie analogue au ſien; mais il n'aura point de copiſte.

Rouſſeau, avec le talent de l'Epigramme, a pris le tour, le ſtyle de Marot; La Fontaine en a imité, en a ſurpaſſé la naïveté. Mais qui contreſera jamais, qui même imitera de loin l'heureux & riche naturel de La Fontaine?

Voltaire racontoit que dans ſa jeuneſſe il s'étoit moqué des connoiſſeurs du Temple, en leur feſant croire qu'une fable de La Motte étoit de La Fontaine. Ces connoiſſeurs l'étoient bien peu!

Ce qui eſt plus étonnant encore, c'eſt que, dans la nouveauté de la tragédie des *Machabées*, tout Paris crut d'abord, ſur la foi des comédiens, que cette pièce étoit un ouvrage poſthume de Racine. Il falloit pour cela que le fard de la déclamation théâtrale fît une grande illuſion.

La Bruyère s'eſt amuſé à écrire une page dans le ſtyle de Montagne; & il l'a très-bien imité. « Je » n'aime pas, dit-il, un homme que je ne puis » aborder le premier ni ſaluer avant qu'il me » ſalue, ſans m'avilir à ſes jeux & ſans tremper » dans la bonne opinion qu'il a de lui-même. » Montagne diroit: *Je veux avoir mes coudées* » *franches, & être courtois & affable à mon* » *point, ſans remords ne conſéquence. Je ne puis* » *du tout eſtriver contre mon penchant & aller* » *au rebours de mon naturel, qui m'emmène vers* » *celui que je trouve à ma rencontre. Quand* » *il m'eſt égal & qu'il ne m'eſt point ennemi,* » *j'anticipe ſur ſon bon accueil, je le queſtionne* » *ſur ſa bonne diſpoſition & ſanté, je lui offre* » *de mes bons offices, ſans tant marchander* » *ſur le plus ou ſur le moins, ne être, comme* » *diſent aucuns*, ſur le Qui-vive. *Celui-là me* » *déplaît, qui, par la connoiſſance que j'ai de* » *ſes coutumes & façons d'agir, me tire de* » *cette liberté & franchiſe: comment me reſſou-* » *venir, tout à propos & du plus loin que je vois* » *cet homme, d'emprunter une contenance grave &* » *impoſante, & qui l'avertiſſe que je crois le* » *valoir & bien au delà? pour cela, de me rameute-* » *voir de mes bonnes qualités & conditions, & des* » *ſiennes mauvaiſes, puis en faire la compa-* » *raiſon? C'eſt trop de travail, & ne ſuis du* » *tout capable de ſi roide & ſi ſubite attention;*

» *& quand bien même elle m'auroit ſuccédé une* » *première fois, je ne laiſſerois pas de fléchir* » *& me démentir à une ſeconde tâche : je ne puis* » *me forcer & contraindre pour quelconque à être* » *fier* ».

Voilà certainement bien le langage de Montagne, mais diffus, & tournant ſans ceſſe autour de la même penſée. Ce qui en eſt difficile à imiter, c'eſt la plénitude, la vivacité, l'énergie, le tour preſſé, vigoureux, & rapide, la métaphore imprévue & juſte, & plus que tout cela le ſuc & la ſubſtance. Montagne cauſe quelquefois nonchalamment & longuement : c'eſt ce que la Bruyère en a copié, le défaut.

Un talent rare & fort au deſſus du petit mérite de cette ſingerie, qu'on appelle *Paſtiche*, c'eſt de ſavoir réellement s'aſſimiler à un grand écrivain; c'eſt de ſe pénétrer de ſon âme & de ſon génie, ſoit pour le caractériſer en le louant, ſoit pour écrire dans ſon genre. C'eſt ainſi que, dans un des meilleurs livres de notre ſiècle & des moins connus du vulgaire, dans l'*Introduction à la connoiſſance de l'eſprit humain*, le ſenſible, le vertueux, l'éloquent Vauvenargue ſemble avoir pris la plume de Boſſuet & de Fénélon, lorſqu'il les a loués, ou qu'il a eſſayé d'écrire à leur manière : c'eſt ainſi que, dans les Éloges de ces deux grands hommes, on a plus récemment encore pris la couleur, le ton, le caractère de leurs écrits. *Voyez* IMITATION. (*M.* MARMONTEL.)

PASTORALE. (Poéſie). *Poéſie.* On peut définir la *Poéſie paſtorale*, une imitation de la vie champêtre, repréſentée avec tous ſes charmes poſſibles.

Si cette définition eſt juſte, elle termine tout d'un coup la querelle qui s'eſt élevée entre les partiſans de l'ancienne *Paſtorale* & ceux de la moderne. Il ne ſuffira point d'attacher quelques guirlandes de fleurs à un ſujet qui par lui-même n'aura rien de champêtre ; il ſera néceſſaire de montrer la vie champêtre elle-même, ornée ſeulement des grâces qu'elle peut recevoir.

On donne auſſi aux pièces *paſtorales* le nom d'*Églogues* ; ἐκλόγη, en grec, ſignifioit un *Recueil de pièces choiſies*, dans quelque genre que ce fût. On a jugé à propos de donner ce nom aux petits poèmes ſur la vie champêtre, recueillis dans un même volume. Ainſi, on dit les *Églogues de Virgile*, c'eſt à dire, le Recueil de ſes petits ouvrages ſur la vie *paſtorale*.

Quelquefois auſſi on les a nommés *Idylles*. *Idylle*, en grec εἰδύλλιον, ſignifie une petite *image*, une peinture dans le genre gracieux & doux.

S'il y a quelque différence entre les Idylles & les Églogues, elle eſt fort légère ; les auteurs les confondent ſouvent. Cependant il ſemble que l'uſage veut plus d'action & de mouvement dans l'Égloque, & que dans l'Idylle on ſe contente d'y trouver des images, des récits, ou des ſentimens ſeulement.

Selon la définition que nous avons donnée, l'objet ou la matière de l'Eglogue eſt le repos de la vie champêtre, ce qui l'accompagne, ce qui le ſuit. Ce repos renferme une juſte abondance, une liberté parfaite, une douce gaieté : il admet des paſſions modérées, qui peuvent produire des plaintes, des chanſons, des combats poétiques, des récits intéreſſants.

Les Bergeries ſont, à proprement parler, la peinture de l'âge d'or mis à la portée des hommes, & débarraſſé de tout ce merveilleux hyperbolique dont les poètes en avoient chargé la deſcription. C'eſt le régne de la liberté, des plaiſirs innocents, de la paix, de ces biens pour leſquels tous les hommes ſe ſentent nés, quand leurs paſſions leur laiſſent quelques moments de ſilence pour ſe reconnoître. En un mot, c'eſt la retraite commode & riante d'un homme qui a le cœur ſimple & en même temps délicat, & qui a trouvé le moyen de faire revivre pour lui cet heureux ſiècle,

Quand le Ciel libéral verſoit à pleines mains
Tout ce dont l'abondance aſſouvit les humains,
Et que le monde enfant n'avoit pour nourriture
Que les mets apprêtés par les ſoins de nature.

Tout ce qui ſe paſſe à la campagne, n'eſt donc point digne d'entrer dans la *Poéſie paſtorale*. On ne doit en prendre que ce qui eſt de nature à plaire ou à intéreſſer ; par conſéquent il faut en exclure les groſſièretés, les choſes dures, les menus détails, qui ne ſont que des images oiſives & muettes, en un mot, tout ce qui n'a rien de piquant ni de doux : à plus forte raiſon, les évènements atroces & tragiques ne pourront y entrer ; un berger qui s'étrangle à la porte de ſa bergère n'eſt point un ſpectacle *paſtoral*, parce que dans la vie des bergers on ne doit point connoître les degrés des paſſions qui mènent à de tels emportements.

La *Poéſie paſtorale* peut ſe préſenter, non ſeulement ſous la forme du récit, mais encore ſous toutes les formes qui ſont du reſſort de la Poéſie. Ce ſont des hommes en ſociété qu'on y préſente avec leurs intérêts, & par conſéquent avec leurs paſſions ; paſſions plus douces & plus innocentes que les nôtres, il eſt vrai, mais qui peuvent prendre toutes les mêmes formes quand elles ſont entre les mains des poètes. Les bergers peuvent donc avoir des Poèmes épiques, comme l'Atys de Ségrais ; des Comédies, comme les Bergeries de Racan ; des tragédies, des opéra, des élégies, des églogues, des idylles, des épigrammes, des inſcriptions, des allégories, des chants funèbres, *&c* : & ils en ont effectivement.

On peut juger du caractère des bergers par les lieux où on les place : les prés y ſont toujours

verts; l'ombre y eſt toujours fraîche; l'air, toujours pur : de même les acteurs & les actions, dans la Bergerie, doivent avoir la plus riante douceur. Cependant comme leur ciel ſe couvre quelquefois de nuages, ne fût-ce que pour varier la ſcene & renouveler par quelques roſées le vernis des prairies & des bois; on peut auſſi mêler dans leurs caractères quelques paſſions triſtes, ne fût ce que pour relever le goût du bonheur & aſſaiſonner l'idée du repos.

Les bergers doivent être délicats & naïfs : c'eſt à dire que, dans toutes leurs démarches & leurs diſcours, il ne doit y avoir rien de déſagréable, de recherché, de trop ſubtil; & qu'en même temps ils doivent montrer du diſcernement, de l'adreſſe, de l'eſprit même, pourvu qu'il ſoit naturel.

Ils doivent être contraſtés dans leurs caractères, au moins en quelques endroits; car s'ils l'étoient partout, l'art y paroitroit.

Ils doivent être tous bons moralement. On ſait que la bonté poétique conſiſte dans la reſſemblance du portrait avec le modèle; ainſi, dans une tragédie, Néron, peint avec toute ſa cruauté, a une bonté poétique. La bonté morale eſt la conformité de la conduite avec ce qui eſt ou qui eſt cenſé être la règle & le modèle des bonnes mœurs.

Les bergers doivent avoir cette ſeconde ſorte de bonté auſſi bien que la première. Un ſcélérat, un fourbe inſigne, un aſſaſſin ſeroit déplacé dans la *Poéſie paſtorale*. Un berger offenſé doit s'en prendre à ſes ieux, ou bien aux rochers, ou bien faire comme Alcidor, ſe jeter dans la Seine, ſans cependant s'y noyer tout à fait.

Quoique les caractères des bergers ayent tous à peu près le même fonds, ils ſont cependant ſuſceptibles d'une grande variété. Du ſeul goût de la tranquilité & des plaiſirs innocents, on peut faire naître toutes les paſſions. Qu'on leur donne la couleur & le degré de la *Paſtorale*, alors la crainte, la triſteſſe, l'eſpérance, la joie, l'amour, l'amitié, la haîne, la jalouſie, la généroſité, la pitié, tout cela fournira des fonds différents, leſquels pourront ſe diverſifier encore ſelon les âges, les ſexes, les lieux, les évènements, *&c.*

Après tout ce qu'on vient de dire ſur la nature de la *Poéſie paſtorale*, il eſt aiſé maintenant d'imaginer quel doit être le ſtyle de cette Poéſie. Il doit être ſimple, c'eſt à dire que les termes ordinaires y ſoient employés ſans faſte, ſans apprêt, ſans deſſein apparent de plaire. Il doit être doux : la douceur ſe ſent mieux qu'elle ne peut s'expliquer; c'eſt un certain moëlleux mêlé de delicateſſe & de ſimplicité, ſoit dans les penſées, ſoit dans les tours, ſoit dans les mots.

Timarète s'en eſt allée;
L'ingrate, mépriſant mes ſoupirs & mes pleurs,
Laiſſe mon âme déſolée
A la merci de mes douleurs.
Je n'eſpérai jamais qu'un jour elle eût envie
De finir de mes maux le pitoyable cours;
Mais je l'aimois plus que ma vie,
Et je la voyois tous les jours.

Il doit être naïf.

Si vous vouliez venir, ô miracle des Belles!
Je veux vous le donner pour gage de ma foi;
Je vous enſeignerois un nid de tourterelles,
Car on dit qu'elles ſont fidèles comme moi.

Il eſt gracieux dans les deſcriptions.

Qu'en ſes plus beaux habits, l'Aurore au teint vermeil
Annonce à l'Univers le retour du Soleil,
Et qu'autour de ſon char ſes légères Suivantes
Ouvrent de l'Orient les portes éclatantes;
Depuis que ma bergère a quitté ces beaux lieux,
Le ciel n'a plus ni jour ni clarté pour mes ieux.

Les bergers ont des tours de phraſe qui leur ſont familiers, des comparaiſons qu'ils emploient, ſurtout quand les expreſſions propres leur manquent.

Comme ce hauteur ce ſaule excède les fougères,
Araminte en beauté ſurpaſſe nos bergères.

Des ſynétries.

Il m'appeloit ſa ſœur, je l'appelois mon frère;
Nous mangions même pain au logis de mon père:
Et pendant qu'il y fut, nous vécûmes ainſi;
Tout ce que je voulois, il le vouloit auſſi.

Des répétitions fréquentes.

Pan a ſoin des brebis, Pan a ſoin des paſteurs,
Et Pan me peut venger de toutes vos rigueurs.

Dans les autres genres, la répétition eſt ordinairement employée pour rendre le ſtyle plus vif: ici il ſemble que ce ſoit par pareſſe, & parce qu'on ne veut point ſe donner la peine de chercher plus loin.

Ils emploient volontiers les ſignes naturels plus tôt que les mots conſacrés. Pour dire *Il eſt midi*: ils diſent, Le troupeau eſt à l'ombre des bois; *Il eſt tard*, L'ombre des montagnes s'alonge dans les valées.

Ils ont des deſcriptions détaillées, quelquefois d'une coupe, d'une corbeille; des circonſtances menues, qui tiennent quelquefois au ſentiment: telle eſt celle que ſe rappelle une bergère de Racan;

Il me paſſoit d'un an, & de ſes petits bras
Cueilloit déja des fruits dans les branches d'en bas.

Quelquefois auſſi elles ne font que peindre l'extrême oiſiveté des bergers, & ce n'eſt que par là qu'on peut juſtifier la deſcription que fait Théocrite d'une coupe ciſelée où il y a différentes figures.

En général, on doit éviter dans le ſtyle *paſtoral* tout ce qui ſentiroit l'étude & l'application, tout ce qui ſuppoſeroit quelque long & pénible voyage, en un mot, tout ce qui pourroit donner l'idée de peine & de travail. Mais comme ce ſont des gens d'eſprit qui ioſpireot les bergers poétiques, il eſt bien difficile qu'ils s'onblient toujonrs aſſez euxmêmes pour oe point ſe montrer du tout.

Ce n'eſt pas que la *Poéſie paſtorale* ne puiſſe s'élever quelquefois. Théocrite & Virgile ont traité des choſes très-élevées : on peut le faire auſſi bien qu'eux, & leur exemple répond aux plus fortes objections. Il ſemble néanmoins que la nature de la *Poéſie paſtorale* eſt limitée par elle-même : on pourra, ſi l'on veut, ſuppoſer dans les bergers différents degrés de connoiſſance & d'eſprit; mais ſi on leur donne une imagination auſſi hardie & auſſi riche qu'à ceux qui oot vécu dans les villes, on les appellera comme on le voudra; pour nous, oous n'y voyons plus de bergers.

Nous avons dit, *une imagination hardie* : les bergers peuveot imaginer les plus grandes choſes; mais il faut que ce ſoit toujours avec une ſorte de timidité, & qu'ils en parlent avec un étonnement, un embarras qui faſſe ſentir leur ſimplicité au milieu d'un récit pompeux. « Ah! Mélibée! » cette ville qu'on appelle Rome, je la croyois » ſemblable a celle où nous portons quelquefois » nos agneaux! Elle porte ſa tête autant au deſſus » des autres villes, que les cyprès ſont au deſſus » de l'oſier ». Ou ſi l'on veut abſolument chanter & d'un ton ferme l'origine du monde, prédire l'avenir; qu'on introduiſe Pan, le vieux Sylène, Fanne, ou quelque autre divinité de la Fable.

Les bergers n'ont pas ſeulement leur Poéſie; ils ont encore leurs danſes, leur muſique, leurs parures, leurs fêtes, leur architecture, s'il eſt permis de donner ce nom à des buiſſons, à des bocqnets, à des coteaux. La ſimplicité, la douceur, la gaieté riante, en ſont toujours le caractère fondamental : & s'il eſt vrai que, dans tous les temps, les connoiſſeurs ont pu juger de tous les arts par uo ſeul, ou même, comme l'a dit Sénèque, de tous les arts par la manière dont une table eſt ſervie; les fruits vermeils, les châtaignes, le lait caillé, & les lits de feuillages dont Tytire veut ſe faire honneur auprès de Mélibée, doivent nous donner one juſte idée des danſes, des chaoſons, des fêtes des bergers, auſſi bien que de leur Poéſie.

Si la *Poéſie paſtorale* eſt née parmi les bergers, elle doit être un des plus anciens genres de Poéſie, la profeſſion de berger étant la plus naturelle à l'homme, & la première qu'il ait exercée. Il eſt aiſé de penſer que les premiers hommes, ſe trouvant maîtres paiſibles d'une terre qui leur offroit en abondance tout ce qui pouvoit ſuffire à leurs beſoins & flatter leur goût, ſongèrent à en marquer leur reconnoiſſance au ſouverain Bienfaiteur; & que, dans leur enthouſiaſme, ils intéreſsèrent à leurs ſentiments les fleuves, les prairies, les montagnes, les bois, & tout ce qui les environnoit. Bientôt après avoir chanté la reconnoiſſance, ils célébrèrent la tranquillité & le bonheur de leur état; & c'eſt préciſément la matière de la *Poéſie paſtorale*, l'homme heureux : il ne fallut qu'un pas pour y arriver.

Il y avoit donc eu avant Théocrite des chanſons *paſtorales*, des deſcriptions, des récits mis en vers, des combats poétiques, qui ſans doute avoient été célèbres dans leurs temps; mais comme il ſurvint d'autres ouvrages plus parfaits, on oublia ceux qui avoient précédé, & oo prit les chef-d'œuvres oouveaux pour une époque au dela de laquelle il ne falloit pas ſe donner la peioe de remonter. C'eſt ainſi qu'Homère fut cenſé le père de l'Épopée; Eſchile, de la Tragédie; Ésope, de l'Apologue; Pindare, de la Poéſie lyrique; & Théocrite, de la *Poéſie paſtorale*. D'ailleurs on s'eſt plu à voir naître celle-ci ſur les bords de l'Anapus, dans les vallées d'Élore, où ſe jouent les zéphyrs, où la ſcène eſt toujours verdoyante & l'air rafraichi par le voiſinage de la mer. Quel berceau plus digne de la Muſe *paſtorale*, dont le caractère eſt ſi doux!

Théocrite, dont nous venons de parler, naquit à Syracuſe, & vécut environ 260 ans avant Jéſus-Chriſt. Il a peint dans ſes Idylles la oature naïve & gracieuſe. On pourroit regarder ſes ouvrages comme la bibliothèque des bergers, s'il leur étoit permis d'en avoir une. On y trouve recueillis une infinité de traits dont on peut former les plus beaux caractères de la Bergerie. Il eſt vrai qu'il y en a auſſi quelques-uns qui auroient pu être plus délicats, qu'il y en a d'autres dont la ſimplicité nous paroit trop peu aſſaiſonnée; mais dans la plupart il y a une douceur, une molleſſe, à laquelle aucun de ſes ſucceſſeurs n'a pu atteindre. Ils ont été réduits à le copier preſque littéralement, n'ayant pas aſſez de génie pour l'imiter. On pourroit comparer ſes tableaux à ces fruits d'une maturité exquiſe, ſervis avec toute la fraîcheur du matin & ce léger coloris que ſemble y laiſſer la roſée. La verification de ce poète eſt admirable, pleine de feu, d'images, & ſurtout d'une mélodie qui lui donne une ſupériorité inconteſtable ſur tous les autres.

Moſchus & Bion vinrent quelque temps après Théocrite. Le premier fut célèbre en Sicile; & l'autre, à Smyrne en Ionie. Si l'on en juge par le petit nombre de pièces qui nous reſtent de lui, il ajouta à l'Églogue un certain art qu'elle n'avoit point. On y vit plus de fineſſe, plus de choix,

moins de négligence ; mais peut-être qu'en gagnant du côté de l'exactitude, elle perdit du côté de la naïveté, qui eſt pourtant l'âme des Bergeries. Ses bois ſont des boſquets plus tôt que des bois, & ſes fontaines ſont preſque des jets d'eau. Il ſemble même que ce ſoit, ſinon un autre genre que celui de Théocrite, au moins une autre eſpèce dans le même genre. On y voit peu de Bergerie, ce ſont des allégories ingénieuſes, des récits ornés, des éloges travaillés & qui paroiſſent l'avoir été. Rien n'eſt plus brillant que ſon Idylle ſur l'enlèvement d'Europe.

Bion a été encore plus loin que Moſchus, & ſes Bergeries ſont encore plus parées que celles de ce poète. On y ſent partout le ſoin de plaire ; quelquefois même il y eſt avec affectation. Son tombeau d'Adonis, qui eſt ſi beau & ſi touchant, a quelques antithèſes qui ne ſont que des jeux d'eſprit.

Si l'on veut rapprocher les caractères de ces trois poètes & les comparer en peu de mots ; on peut dire que Théocrite a peint la nature ſimple & quelquefois négligée, que Moſchus l'a arrangée avec art, que Bion lui a donné des parures. Chez Théocrite, l'Idylle eſt dans un bois ou dans une verte prairie ; chez Moſchus, elle eſt dans une ville ; chez Bion, elle eſt preſque ſur un théâtre. Or quand nous liſons des Bergeries, nous ſommes bien aiſes d'être hors des villes.

Virgile, né près de Mantoue, de parents de médiocre condition, ſe fit connoître à Rome par ſes *Poéſies paſtorales*. Il eſt le ſeul poète latin qui ait excellé en ce genre ; & il a mieux aimé prendre pour modèle Théocrite, que Moſchus ni Bion. Il s'y eſt attaché tellement, que ſes Églogues ne ſont preſque que des imitations du poète grec.

Calpurnius & Néméſianus ſe diſtinguèrent par la *Poéſie paſtorale*, ſous l'empire de Dioclétien ; l'un étoit ſicilien, l'autre naquit à Carthage. Après qu'on a lu Virgile, on trouve chez eux peu de ce moëlleux qui fait l'âme de cette Poéſie. Ils ont de temps en temps des images gracieuſes, des vers heureux ; mais ils n'ont rien de cette verve *paſtorale* qu'inſpiroit la muſe de Théocrite.

Nous venons de tranſcrire avec grand plaiſir un diſcours complet ſur la *Poéſie paſtorale*, dont on a établi la matière, la forme, le ſtyle, l'origine, & le caractère, d'après les auteurs anciens, qui s'y ſont le plus diſtingués. Ce diſcours intéreſſant eſt l'ouvrage de l'auteur des *Principes de Littérature* ; & nous croyons qu'en le joignant aux *articles* BUCOLIQUE, ÉGLOGUE, & IDYLLE, le Lecteur n'aura plus rien à déſirer en ce genre. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

* PATHÉTIQUE, *Éloquence*, *Poéſie*, *Art oratoire*. Une diſtinction qu'on n'a pas aſſez faite & qui peut avoir ſon utilité, eſt celle des deux *Pathétiques*, l'un direct & l'autre réfléchi.

Nous appelons *direct*, celui dont l'émotion ſe communique ſans changer de nature, lorſqu'on fait paſſer dans les âmes le même ſentiment d'amour, de haine, de vengeance, d'admiration, de pitié, de crainte, de douleur, dont on eſt ſoi-même rempli.

Nous appelons *réfléchi*, le *Pathétique* dont l'impreſſion diffère de ſa cauſe, comme lorſqu'au moment du crime qui le menace, la tranquile ſecurité de l'innocent nous fait frémir.

Quand on a défini l'Éloquence, l'art de communiquer les affections & les mouvements de ſon âme, on n'a conſidéré que l'un de ſes moyens ; & ce n'eſt ni le plus puiſſant ni le plus infaillible. C'en eſt un ſans doute pour l'orateur qui veut nous émouvoir, que d'être paſſionné lui-même : mais il eſt rare qu'il puiſſe le paroître, ſans courir le riſque, ou d'être ſuſpect, ou d'être ridicule ; & à moins que la cauſe pour laquelle il ſe paſſionne ne ſoit bien évidemment digne des grands mouvements qu'il déploie & de la chaleur qu'il exhale, ſa violence porte à faux : & c'eſt ce qu'on appelle un *Déclamateur*. D'un autre côté, l'on a de la peine à ſuppoſer que l'homme paſſionné ſoit bien ſincère & juſte ; & ſi on ſe livre à lui par ſentiment, on s'en défie par réflexion. L'Éloquence paſſionnée veut donc & ſuppoſe des eſprits déja perſuadés & diſpoſés à recevoir une dernière impulſion.

Le *Pathétique* indirect, ſans annoncer autant de force, en a bien davantage. Il s'inſinue, il pénètre, il s'empare inſenſiblement des eſprits, & les maîtriſe ſans qu'ils s'en aperçoivent, d'autant plus ſûr de ſes effets qu'il paroît agir ſans effort : l'orateur parle en ſimple témoin ; & lorſque la choſe eſt par elle-même ou terrible, ou touchante, ou digne d'exciter l'indignation & la révolte, il ſe garde bien de mêler au récit qu'il en fait les mouvements qu'il veut produire. Il met ſous les yeux le tableau de la force & de la foibleſſe, de l'injure & de l'innocence ; il dit comment le fort a écraſé le foible, & comment le foible, en gémiſſant, a ſuccombé : c'en eſt aſſez. Plus il expoſe ſimplement, plus il émeut. Voyez, dans la péroraiſon de Cicéron pour Milon ſon ami, voyez, dans la harangue d'Antoine au peuple romain ſur la mort de Céſar, l'artifice victorieux de ce genre de *Pathétique*. Cicéron ne fait que répéter le langage magnanime & touchant que lui a tenu Milon ; & Milon, courageux, tranquile, eſt plus intéreſſant dans ſa noble conſtance, que ne l'eſt Cicéron en ſuppliant pour lui. Antoine ne fait que lire le teſtament de Céſar ; & cet expoſé ſimple de ſes dernières volontés en faveur du peuple romain, remplit ce peuple d'indignation & de fureur contre les meurtriers : au lieu que les mouvements paſſionnés d'Antoine, ſa douleur, ſon reſ-

ſentiment, n'auroient peut-être ému perſonne ; peut-être même auroient-ils ſoulevé tous les eſprits d'un peuple libre contre l'eſclave d'un tyran.

En employant le *Pathétique* iodirect, l'orateur ne compromet jamais ni ſon miniſtère ni ſa cauſe : le récit, l'expoſé, la peinture qu'il fait, peut cauſer une émotiou plus ou moins vive ſans conſequence. Mais lorſqu'en ſe paſſionnant lui-même, il s'efforce en vain de nous émouvoir, & que, par malheur, tout ce qui l'environne eſt froid, tandis que lui ſeul il s'agite ; ce contraſte riſible fait perdre à ſon ſujet tout ce qu'il a de ſérieux, à ſon Éloquence toute ſa dignité, à ſes moyens toute leur force.

Le *Pathétique* direct, pour fraper à coup sûr, doit donc ſe faire précéder par le *Pathétique* iodirect. C'eſt à celui-ci à mettre en mouvement les paſſions de l'auditeur : & lorſqu'il l'aura ébraulé, que le murmure de l'indignation ſe fera entendre, ou que les larmes de la compaſſion commenceront à couler ; c'eſt à l'orateur à ſe jeter comme dans la foule, & à paroître alors le plus ému de ceux qu'il vient d'irriter ou d'attendrir. Alors ce n'eſt plus lui qui paroît vouloir donner l'impulſiou, c'eſt lui qui la reçoit ; ce n'eſt plus à ſa paſſion qu'il s'abandonne, mais à celle du peuple ; & en ſe mélant avec lui, il achève de l'entrainer.

Le point critique & délicat du *Pathétique* direct, eſt de teoir eſſeociellement à l'opinion perſonnelle, & d'avoir beſoin d'être ſoutenu par le caractére de celui qui l'emploie. Une ſeule idée incidente qui, dans l'eſprit des auditeurs, vient le coutrarier, le détruit.

Suppoſons, par exemple, que Périclès eût reproche aux atheniens le luxe & le goût des plaiſirs, avec la véhémence dont les Catons s'élevoient contre les vices de Rome ; la ſeule idée d'Aſpaſie auroit fait rire les athéniens de l'Éloquence de Périclès. Suppoſons que, dans notre Barreau, un avocat, peu ſévère lui-même dans ſa conduite & dans ſes mœurs, voulût parler, comme un d'Agueſſeau, de décence & de dignité, & qu'on fût inſtruit du ſouper qu'il auroit fait la veille, ou de la nuit qu'il auroit paſſée ; ſuppoſons qu'un homme voluptueuſemeut oiſif viut ſe paſſionner en public contre la molleſſe & la volupté, & que, tandis qu'il recommanderoit le travail, l'humilité, la tempérance, on fût qu'un char pompeux l'attend, qu'un dîner ſomptueux eſt préparé pour lui : que deviendroit ſon Éloquence ?

(¶ Nous allons bientôt voir avec quel art les orateurs aociens employoient l'une & l'autre eſpèce de *Pathétique*, & quels en étoieut les effets.)

En Poéſie, & ſpécialement dans la Poéſie dramatique, même diſtinctiou : ainſi, le précepte d'Horace,

. . . . . *Si vis me flere, dolendum eſt*
Primum ipſi tibi,

n'eſt rien moins qu'une maxime générale.

Le ſentiment qu'inſpire un perſonnage, eſt quelquefois analogue à celui qu'il éprouve, quelquefois différent, & quelquefois contraire : analogue, lorſque l'acteur nous pénétre de ſon effroi, de ſa douleur, comme Hécube, Philoctète, Mérope, Sémiramis, Andromaque, Didon, *&c* ; différent, lorſque de ſa ſituatiou naiſſent des ſentiments de crainte & de pitié qu'il ne reſſent pas lui-même, comme Œdipe, Poiixène, Britannicus ; contraire, lorſque la violence de ſes tranſports n'a pour cauſe des ſeutiments de frayeur & de compaſſion pour un autre & contre lui-même, comme Atrée, Cléopatre, & Néron. C'eſt alors, comme nous l'avous dit, que le ſilence morne, la diſſimulation profonde, le calme apparent d'uue âme atroce, & la tranquile ſécurité d'une âme innoceute & crédule, nous font frémir, de voir l'un expoſé aux fureurs que l'autre renferme. Tout paroît tranquile ſur la ſcène, & les grands mouvements du *Pathétique* ſe paſſent dans l'âme des ſpectateurs.

Jetez les ieux ſur la ſtatue du gladiateur mourant ; il expire ſans convulſions ; & la douce langueur, exprimée par ſoo attitude & répandue ſur ſon viſage, vous pénètre & vous attendrit : ainſi, lorſqu'Iphigénie veut conſoler ſon père qui l'envoie à la mort, elle nous arrache des larmes ; ainſi, lorſque les eofants de Médée careſſeot leur mére qui médite de les égorger, on frémit. Voyez un berger & une bergére jouant ſur l'herbe, & prêts à fouler uu ſerpeut qu'ils u'aperçoivent pas ; voyez une famille tranquilement endormie dans une maiſon que la flamme envelope : voilà l'image de ce *Pathétique* indirect.

Rien de plus déchirant ſur le théâtre que les tranſports de joie de l'époux d'Inès, quand ſon père lui a pardonné.

Mais l'Éloquence des paſſions agit tantôt directement ſur les acteurs qui ſont en ſcène, & par réflexion ſur les ſpectateurs ; tantôt directement ſur les ſpectateurs, ſans avoir d'objet ſur la ſcène. Un conjuré, comme Cinoa, Caſſius, Manlius, veut inſpirer à ſes complices ſes ſentimeuts de haine & de vengeance contre Céſar ou le Sénat : il emploie l'Éloquence de ces paſſions ; & il en réſulte deux effets, l'un ſur l'âme des perſonnages, qui conçoivent la même haîne & le même reſſentimeut ; l'autre ſur l'âme des ſpectateurs, qui, s'intéreſſant au ſalut de Céſar ou de Rome, frémiſſent des fureurs & du complot des conjurés. De même, lorſqu'une amante paſſiounée, comme Ariane ou Didon, déploie toute l'Éloquence de l'amour pour toucher un iugrat, pour ramener un infidèle, le *Pathétique* en eſt dirigé vers l'objet qu'elle veut toucher ; & ce n'eſt qu'en ſe réfléchiſſant ſur l'âme des ſpectateurs, qu'il les pénètre de pitié pour la malheureuſe victime d'un ſentiment ſi tendre & ſi cruellement trahi. Mais ſi la paſſion ne s'exhale que pour s'exhaler, comme lorſque cette même Didon, cette Ariane abandonnée, laiſſe éclater ſon

déſeſpoir ; lorſque Philoctète, Mérope, Hécube, ou Clytemneſtre, fait retentir le théâtre de ſes plaintes & de ſes cris : le *Pathétique* alors ſe dirige uniquement ſur les ſpectateurs ; & ſi, comme il arrive dans de vaines déclamations, il manque de fraper les âmes de compaſſion & de terreur, c'eſt de l'Éloquence perdue : *verberat auras*.

De l'étude bien méditée de ces raports, réſulteroit peut-être une connoiſſance, plus juſte qu'on ne paroît l'avoir communément, des moyens propres à l'Éloquence des paſſions, & de l'uſage plus modéré, mais plus sûr, qu'il ſeroit poſſible d'en faire.

(¶ Quant à l'effet moral du *Pathétique*, on ſent que l'Éloquence paſſionnée doit tenir de la nature du feu, &, comme lui, être à la fois d'un extrême danger & d'une extrême utilité.

En Poéſie, il eſt aſſez rare que l'effet en ſoit dangereux. S'il attendrit, c'eſt en faveur d'un objet intéreſſant, aimable, & moralement bon : car la foibleſſe n'exclut pas la bonté ; & ce n'eſt pas un mal que de nous diſpoſer à une indulgence éclairée. S'il excite l'effroi, la haîne, l'indignation ; c'eſt pour un objet odieux ou funeſte : & ſi l'étonnement & la frayeur que nous cauſe le crime ſont mêlés d'admiration ; le danger, le malheur, le trouble, les tourments que le poëte a ſoin d'attacher au crime, & ſurtout le tendre intérêt que nous inſpire l'innocence, nous font communément haïr les forfaits, lors même que nous admirons la force d'âme & le courage qui les ennoblit à nos ieux. Il n'y a que l'égarement des paſſions compatibles avec un bon naturel, qui nous cauſe une pitié tendre : & alors c'eſt à la bonté malheureuſe que nous donnons des larmes, c'eſt la perte de la vertu, de l'innocence, que nous pleurons ; jamais le vice n'intéreſſe.

Il faut avouer cependant que la bonté morale du *Pathétique* eſt relative à l'objet pour lequel le poëte nous émeut : & ſi la ſenſibilité qu'il exerce peut devenir nuiſible ou vicieuſe, comme dans les peintures de l'amour illicite ; cet exercice n'eſt pas auſſi ſalutaire à de jeunes âmes, que lorſqu'elle a pour objet l'amour conjugal, l'amitié, l'humanité, la piété filiale, ou la tendreſſe paternelle. Une choſe incompréhenſible, c'eſt le peu d'uſage que nos poëtes avoient fait, avant Voltaire, de ces moyens vertueux & puiſſants d'intéreſſer & d'émouvoir. Lorſqu'il s'eſt ouvert cette ſource ſacrée, il l'a trouvée pleine, & ſi abondante, qu'en ſoixante ans il n'a pu la tarir. C'eſt là qu'il reſte à puiſer après lui : car, à vrai dire, le *Pathétique* qu'on pouvoit tirer de l'amour, ne laiſſe plus, après Racine & Voltaire lui-même, que de petits ruiſſeaux échapés de la ſource qu'ils ſemblent avoir épuiſée.

Quoi qu'il en ſoit, comme en Poéſie l'impreſſion du *Pathétique* eſt vague, fugitive, & ſans objet déterminé ; ou plus tôt, comme ſon objet actuel, ſa fin prochaine eſt le plaiſir ; que le poëte n'a d'ailleurs aucun intérêt de rendre vicieux le plaiſir qu'il nous cauſe ; que ſa gloire même la plus pure eſt attachée à la bonté morale de ſes moyens, & qu'à l'ambition d'être aimable & intéreſſant ſe joint, s'il n'eſt pas dépravé, celle de ſe montrer honnête : on eſt preſque aſſûré qu'en lui le talent d'émouvoir n'aura rien de pernicieux.

Il n'en eſt pas de même en Éloquence. Un factieux, un fourbe, un fanatique, un furieux, un homme véolal & pervers, animé par ſes paſſions ou par celles de ſes clients, peut les communiquer à ſon auditoire, à ſes juges ; & de l'impreſſion ſoudaine & rapide qu'il aura faite, peut dépendre l'état, l'honneur, la vie d'un citoyen, le ſort d'une famille, la deſtinée d'un Empire. L'homme vertueux au contraire peut, avec le même flambeau, rallumer toutes les vertus. Sans la bataille de Chéronée, Démoſthène eût ſauvé la Grèce ; ſi les deux Gracches n'avoient pas été maſſacrés, Rome n'avoit plus de tyrans ; ſi, dans le parti de Catilina ou dans celui de Charles I, il ſe fût trouvé deux hommes plus éloquents que Cicéron & que Cromwel, Rome étoit perdue, Charles étoit ſauvé. Si Marc-Antoine, le triumvir, n'eût pas connu les grands moyens de l'Éloquence *pathétique*, Céſar n'eût pas été vengé ; & dans le Barreau ancien & moderne, combien de fois & le juſte & l'injuſte, indifféremment ſoutenus d'une Éloquence *pathétique*, n'ont-ils pas triomphé ou ſuccombé par elle ?

L'entendement eſt une faculté froide & paſſive : il obéit, dans le ſilence des paſſions, à la vérité, à l'évidence ; & alors ſans doute il ſuffit de convaincre pour entrainer. De même, une ſenſibilité, une vivacité modérée, dans des âmes paiſibles & dans des eſprits calmes, les diſpoſe à la perſuaſion ; &, avec eux on eſt en état de bien ſervir la vérité, lorſqu'au talent de la faire connoître, on joint le don de la faire aimer. C'eſt dans la première de ces deux hypothèſes que Bourdaloue a écrit ſes ſermons ; c'eſt dans la ſeconde que Fénélon a compoſé le Télémaque, & Maſſillon le Petit-Carême. Et contre de foibles obſtacles, il ſeroit inutile, il ſeroit ridicule d'employer de plus grands efforts : car en Éloquence, non plus qu'en Méchanique, il ne doit jamais y avoir de mouvement perdu ; puiſſance, levier, réſiſtance, tout doit être proportionné.

Mais lorſqu'en même temps on a des vérités preſſantes, d'importantes réſolutions à faire paſſer dans les âmes, & dans ſon auditoire une extrême inertie à vaincre, ou de grands mouvements à contraindre & à réprimer, ou une longue obſtination, une forte inclination à combattre & à renverſer, enfin une maſſe d'obſtacles à ébranler & à détruire, ou une violente impulſion à repouſſer, à ſurmonter ; alors l'Éloquence a beſoin du bélier & de la baliſte.

Le reproche, l'objurgation, la honte, la vûe

de l'opprobre ou d'un plus grand péril, l'enthouſiaſme de la gloire, l'enivrement que peut cauſer l'eſpérance d'un meilleur ſort, ſont néceſſaires pour réchauffer des âmes que la crainte a glacées, pour relever des âmes que les revers ont abattues, pour exciter des âmes que l'indolence & la ſécurité ont engourdies dans le repos.

Il en eſt de même des mouvements d'indignation, de commiſération, d'effroi, d'horreur, de haine, de vengeance, utilement & dignement employés, ſoit pour ramener ſoit pour entraîner l'auditoire, le pouſſer ou le retenir.

Si donc l'orateur eſt lui-même intimement perſuadé de l'utilité de ſes conſeils, de l'importance de ſon objet, ou de la bonté de ſa cauſe; & qu'il trouve ou ſon auditoire ou ſes juges aliénés, ou inclinés vers l'avis contraire, prévenus d'affections injuſtes ou de ſéductions funeſtes, émus de paſſions qui peuvent égarer ou dépraver leur jugement: il eſt de ſon devoir d'effacer ces impreſſions par des impreſſions plus profondes, d'oppoſer à ces mouvements des mouvements plus forts, de mettre enfin, dans la balance de l'intérêt ou de l'opinion, des contre-poids qui rétabliſſent l'équilibre de l'équité. Un arbre courbé par le vent eſt redreſſé par un vent contraire, ou par la contention d'un effort oppoſé.

Si l'orateur voit d'un côté des vérités de ſentiment favorables à l'innocence, ou à la foibleſſe excuſable, ou à l'imprudence crédule, ou à l'erreur inévitable; & de l'autre côté des principes de forme, de règles de Droit, des maximes de Politique ou de Juriſprudence, qui portent le juge à s'endurcir pour uſer de cette rigueur dont l'excès rend injuſte la juſtice même: alors encore faut-il bien recourir aux ſentiments de la nature pour amollir la dureté des lois.

De là, dans l'Éloquence, l'uſage légitime de la force des paſſions, même des paſſions vicieuſes, comme l'envie & la colère, & à plus forte raiſon des paſſions honnêtes, comme l'amour de la louange, la crainte de l'opprobre, la commiſération, l'indignation contre l'orgueil, l'horreur de l'oppreſſion, de la violence, & de l'injure: de là le droit de préſenter, d'exagérer aux yeux de l'auditoire tout ce qui peut l'intéreſſer & l'émouvoir en faveur du foible, de l'innocent, du malheureux.

Juſques là rien ſans doute n'eſt plus digne des fonctions de l'orateur que l'Éloquence *pathétique*.

Mais ce qui la rend dangereuſe & redoutable, c'eſt qu'avant même de la juger, il faut l'entendre, & par conſéquent s'y expoſer avant que de ſavoir ſi c'eſt la bonne ou la mauvaiſe cauſe qu'elle arme de tous ſes moyens.

Le Barreau, la Tribune, ſont une arène, où la première loi du combat entre les contendants, eſt que les armes ſoient égales. Le *Pathétique* eſt donc permis de droit à tous les deux, ou il doit être également interdit à l'un & à l'autre.

Dans la Chaire, on a moins à craindre les abus de cette Éloquence: & quoique le fanatiſme & le faux zèle l'ayent fait ſervir plus d'une fois d'inſtrument à la calomnie, à la diſcorde, à la fureur des factions, & que l'erreur, les paſſions, le crime, ayent pu s'en prévaloir dans des temps malheureux; un orateur chrétien ſe rendroit aujourdhui ſi odieux, ſi mépriſable en abuſant de ſon miniſtère, que, pour le plus indigne même de l'exercer, le reſpect public eſt un frein.

Mais au Barreau, il eſt preſque impoſſible que dans l'une ou dans l'autre cauſe, ſi ce n'eſt dans toutes les deux, l'Éloquence paſſionnée ne ſoit pas contraire à l'eſprit de droiture, d'impartialité, d'équité, qui doit ſeul animer les juges; & c'eſt là que le *Pathétique* eſt comme un fer à deux tranchants.

Lorſque les mœurs d'Athènes n'étoient pas corrompues encore, l'Aréopage avoit écarté de ſon tribunal l'Éloquence des paſſions. Mais bientôt elle y pénétra. L'orateur qui plaidoit pour Phryné ôſa lui arracher le voile; & Phryné, qui, pour ce ſeul acte de ſéduction, devoit être blâmée (je dis elle ou ſon défenſeur), obtint ſon abſolution: tant ces vieillards, qui adoroient la beauté dans le marbre de Praxitelle, étoient incapables de réſiſter aux charmes de la beauté vivante qu'animoient deux beaux yeux en pleurs! Le voile de Phryné, en tombant, découvrit la honte des juges.

Socrate dédaigna une apologie oratoire; il dit à Lycias, qui lui en propoſoit une d'un caractère indigne de lui: « Tu m'apportes-là une chauſſure » de femme ». Il parla lui-même à ſes juges en ſage, en homme ſimple & vertueux; & il fut condamné.

Dans la ſuite, l'art d'émouvoir fut porté auſſi loin dans la Tribune qu'au Théâtre. Ce qui nous reſte de Démoſthène eſt d'un ſtyle grave & ſévère: la raiſon y agit plus que les paſſions; le reproche, l'indignation, l'imprécation, l'invective, ſont preſque les ſeuls mouvements *pathétiques* qu'il ſe permette. Mais dans celles de ſes harangnes que le temps nous a dérobées, il falloit bien qu'il eût plus d'une fois fait uſage du don des larmes, puiſqu'Eſchine ne doutoit pas qu'il n'y eût recours dans ſa défenſe, & qu'il croyoit devoir avertir ſes juges de ne pas s'y laiſſer tromper: « *A quoi bon ces larmes*, leur dit-il d'avance? » *à quoi bon ces cris & cette contention de voix* »? & plus haut: « *Quant au torrent de larmes qui* » *coulera de ſes yeux, quant à ſes accents la-* » *mentables, répondez-lui*, &c. ». Démoſthène avoit donc coutume d'en uſer ainſi pour émouvoir ſon auditoire: ſans cela, Eſchine auroit prédit en inſenſé ce qu'alloit faire Démoſthène, & le peuple l'eût baffoué.

Chez les romains, le *Pathétique* étoit le ſublime de l'Éloquence. *Quis enim neſcit maximam vim exiſtere oratoris in hominum mentibus, vel ad iram*

iram, aut ad odium, aut dolorem incitandis, vel ab hiſce iiſdem permotionibus ad lenitatem miſericordiamque revocari. (De orat.)

Et en effet, dans un pays & dans un temps où les factions, les partis, les brigues, les vexations dans les provinces, le péculat, les crimes de léſe-majeſté publique, les diſcordes civiles, les haines perſonnelles peuploient les tribunaux d'accuſateurs & d'accuſés; où la violence, l'uſurpation, le meurtre, l'empoiſonnement, le ſacrilège, étoient des actions journalières; où le caractère national, l'eſprit de domination & d'autorité arbitraire, préſidoient dans les tribunaux,

Parcere ſubjectis & debellare ſuperbos;

où tous les juges, le Sénat, le peuple, les préteurs, juſqu'aux chevaliers, ſe regardoient comme des Souverains, arbitres de la loi, & libres d'exercer ou la rigueur ou la clémence; l'art d'émouvoir, d'irriter, de fléchir, de rendre l'accuſé intéreſſant ou odieux, devoit être plus néceſſaire & plus recommandable que l'art d'inſtruire & de convaincre.

Auſſi voit-on que les lumières du philoſophe & du juriſconſulte, que la ſageſſe & l'habileté même de l'homme d'État, ſans l'Éloquence des paſſions, étoient comptées pour peu de choſe dans les talents de l'orateur. Dire ce qu'il falloit & le dire à propos, étoit l'affaire de la prudence: mais le dire comme il falloit pour remuer, pour irriter, pour appaiſer ſon auditoire, pour le remplir d'indignation, de douleur, de compaſſion; c'étoit l'affaire du génie & le triomphe de l'Éloquence.

A des lois on trouvoit ſans peine à oppoſer des lois, à des indices des indices, à des raiſons & à des vraiſemblances des moyens non moins ſpécieux; mais lorſqu'une fois le *Pathétique* s'étoit ſaiſi des eſprits & des âmes, l'extrême difficulté de l'art étoit de les lui arracher.

Écoutez Cicéron, parlant de ce genre d'Éloquence: *Quo perturbantur animi & concitantur, in quo uno regnat oratio.* Il le peint comme il l'employoit, entraînant & irréſiſtible; *Hoc vehemens, incenſum, incitatum; quo cauſæ eripiuntur; quod, quum rapidè fertur, ſuſtineri nullo pacto poteſt:* & il en cite pour exemple l'aſcendant qu'il lui avoit donné. *Quo genere nos mediocres, aut multo etiam minùs, ſed magno ſemper uſi imperio, ſæpè adverſarios de ſtatu omni dejecimus. Nobis pro familiari reo* (Verre) *ſummus orator non reſpondit Hortenſius. A nobis homo audaciſſimus Catilina in Senatu accuſatus, obmutuit. Nobis, privatâ in cauſâ, magnâ & gravi, quum cæpiſſet Curio pater reſpondere, ſubito aſſedit, quum ſibi veneno ereptam memoriam diceret.* (Orat.)

Comme l'Éloquence *pathétique* tient encore plus de la nature que de l'art, elle prit naiſſance dans Rome avant que l'art y fût formé. Elle vengea Lucrèce & Virginie; elle fléchit Coriolan; elle ſouleva vingt fois le peuple contre le Sénat; elle fut le crime des Gracches: Mais l'art, en ſe perfectionnant, ne fit que raffiner & renchérir encore ſur les moyens donnés par la nature, d'intéreſſer & d'émouvoir.

Dans ce dialogue que je voudrois répandre tout entier dans mes articles ſur l'Éloquence, dans ce dialogue où Cicéron a mis en ſcène Marc-Antoine & Craſſus raiſonnant ſur leur art, il faut les entendre ſe rappeler l'un à l'autre les effets étonnants que leur *Pathétique* a produits. C'eſt là qu'on voit ce que j'ai dit dans l'*article* ORATEUR, que le juſte & l'injuſte, le vrai, le faux, le crime, l'innocence, tout leur étoit indifférent; qu'une bonne cauſe étoit, pour eux, celle qui prêtoit à leur Éloquence des moyens de troubler l'entendement des juges, de leur faire oublier les lois, & de les remuer au point que la paſſion, dominant leur raiſon & leur volonté même, dictât ſeule leur jugement. *Nihil eſt enim in dicendo majus* (diſoit Antoine à l'un de ſes diſciples) *quam ut faveat oratori is qui audiet, utque ipſe ſic moveatur, ut impetu quodam animi, & perturbatione, magis quam judicio aut conſilio, regatur.*

Le même Antoine avoue à Sulpicius qu'il a gagné contre lui la plus mauvaiſe cauſe, & il dit comment il s'y eſt pris: comment il a fait ſuccéder la douceur à la véhémence; *Tunc admiſcere huic generi orationis vehementi atque atroci genus illud alterum ... lenitatis & manſuetudinis cæpi:* comment il a triomphé de l'accuſation, plus par l'émotion des âmes que par la conviction des eſprits; *Ita magis affectis animis judicum quam doctis, tua, Sulpici, eſt à nobis tum accuſatio victa.*

Mais la grande leçon qu'il donne aux jeunes orateurs, c'eſt de ſe pénétrer eux-mêmes des ſentiments paſſionnés qu'ils veulent communiquer aux juges. *Ut enim nulla materies tam facilis ad exardeſcendum eſt, quæ, niſi admoto igni, ignem concipere poſſit; ſic nulla mens eſt tam ad comprehendendam vim oratoris parata, quæ poſſit incendi, niſi inflammatus ipſe ad eam & ardens acceſſerit.* Et c'eſt là qu'il fait cet éloge ſi beau de l'Éloquence de Craſſus: *Quæ, me Hercule, ego, Craſſe, quum à te tractantur in cauſis, horrere ſoleo: tanta vis animi, tantus impetus, tantus dolor, oculis, vultu, geſtu, digito denique iſto tuo ſignificari ſolet: tantum eſt flumen graviſſimorum optimorumque verborum, tam integræ ſententiæ, tam veræ, tam novæ, tam ſine pigmentis fucoque puerili, ut mihi non ſolum tu incendere judicem, ſed ipſe ardere videaris.* Il eſt impoſſible, dit-il encore, que l'auditeur ſoit ému, ſi l'orateur ne l'eſt pas. *Neque fieri poteſt ut doleat is qui audit, ut oderit,*

ut invideat, ut pertimeſcat aliquid, ut ad fletum miſericordiamque deducatur; niſi omnes ii motus quos orator adhibere volet judici, in ipſo oratore impreſſi eſſe atque inuſti videbuntur. Pour moi, ajoûte-il, je n'ai jamais ſu inſpirer que ce que j'ai profondément ſenti. *Non, ut Hercule, unquam apud judices aut dolorem, aut miſericordiam, aut invidiam, aut odium excitare dicendo volui, quin ipſe, in commovendis juaicibus, iis ipſis ſenſibus ad quos illos adducere vellem permoverer.* Il ſe repréſente déchirant la robe d'Aquillius, & montrant aux juges les cicatrices dont ſa poitrine étoit couverte. Ce ne fut pas, dit-il, ſans une grande émotion & ſans un accès de douleur que je riſquai cette action hardie. *Quem enim ego conſulem fuiſſe, imperatorem ornatum à Senatu, ovantem in Capitolium aſcendiſſe meminiſſem, hunc quum afflictum, debilitatum, mœrentem, in ſummum diſcrimen adductum viderem, non priùs ſum conatus miſericordiam aliis commovere, quam miſericordiâ ſum ipſe captus. Senſi quidem tum magnopere moveri judices, quum excitavi mœſtum ac ſordidatum ſenem, & quum iſta feci ... non arte ... ſed motu magno animi ac dolore, ut diſcinderem tunicam, ut cicatrices oſtenderem .... Non fuit hæc ſine meis lacrymis, non ſine dolore magno miſeratio, omniumque deorum, & hominum, & civium, & ſociorum imploratio: quibus omnibus verbis, quæ à me tum ſunt habita, ſi dolor abfuiſſet meus, non modo non miſerabilis, ſed etiam irridenda fuiſſet oratio mea.* (De orat.)

Il ſe complaît à rappeler les ſcènes *pathétiques* qu'il a jouées dans ſes péroraiſons. *Quâ nos ita dolenter uti ſolemus, ut puerum infantem in manibus perorantes tenuerimus; ut, alii in cauſâ, excitato reo nobili, ſublato etiam filio parvo, plangore & lamentatione compleremus forum.*

Mais il ne s'agit pas ſeulement de ſavoir inſpirer la commiſération: il faut, dit-il, ſavoir de même irriter, appaiſer le juge. *Sed etiam eſt faciendum ut irafcatur judex, mitigetur, invideat, faveat, contemnat, admiretur, oderit, diligat, cupiat, ſatietate afficiatur, ſperet, metuat, lætetur, doleat: quâ in varietate, duriorum, accuſatio ſuppeditabit exempla; mitiorum, defenſiones meæ.* (Orat.)

Ainſi, l'orateur ſe regardoit comme un homme tout dévoué à ſon client; & ſon devoir, ſa foi, ſa probité, ſon honneur, conſiſtoit à le bien défendre: *Quibus rebus adducti etiam quum alienisſimos defendimus, tamen eos alienos, ſi ipſi viri boni volumus haberi, exiſtimare non poſſumus.* (De orat.)

Mais le sûr moyen de n'employer jamais le *Pathétique* inutilement & à froid, c'eſt de le réſerver aux cauſes qui en ſont ſuſceptibles; & de s'en abſtenir dans celles où les eſprits, trop aliénés, en repouſſeroient l'impreſſion: *Primum conſiderare ſoleo*, dit Antoine, *poſtuletne cauſa: nam neque parvis in rebus adhibendæ ſunt hæ dicendi faces, neque ita animatis hominibus ut nihil ad eorum mentes oratione flectendas proficere poſſimus; ne aut irriſione aut odio digni putemur, ſi aut tragœdias agamus in nugis, aut convellere adorianur ea quæ non poſſunt commoveri.* (De orat.)

C'eſt une étude intéreſſante pour l'orateur & plus ſerieuſe encore pour les juges, que de voir, dans ces livres de Rhétorique, de combien de manières on peut s'y prendre pour les ſéduire, les étourdir, les égarer dans leurs jugements, & ſoulever en eux toutes les paſſions contre l'équité naturelle.

De toutes ces paſſions, il paroît que l'envie étoit celle dont les romains étoient le plus facilement & le plus ardemment émus; & à la manière dont Cicéron enſeigne à l'exciter, on peut juger de ſes recherches dans l'art de remuer les autres. *Invident homines maximè paribus, aut inferioribus, quum ſe relictos ſentiunt, illos autem dolent evolaſſe. Sed etiam ſuperioribus invideiur ſæpe vehementer; & eo magis, ſi intolerantiùs ſe jactant, & æquabilitatem communis juris, præſtantiâ dignitatis aut fortunæ ſuæ, tranſeunt: quæ ſi inflammanda ſunt, maximè dicendum eſt non eſſe virtute parata, deinde etiam vitiis atque peccatis; tum ſi erunt honeſtiora atque graviora, tamen non eſſe tanti ulla merita, quanta inſolentia hominis quantumque faſtidium.* (Ibid.)

Il eſt donc bien vrai que l'Éloquence *pathétique* fut dans tous les temps au Barreau une Éloquence *pipereſſe*, comme l'appelle Montagne; & l'on ne ſauroit trop recommander aux juges d'en étudier les tours & d'adreſſe & de force, pour aprendre à s'en garantir. *Voyez* BARREAU.

Le *Pathétique* de la Chaire a pour moyens la crainte, l'eſperance, la tendre piété, la commiſération pour ſoi-même & pour ſes ſemblables, le grand intérêt de l'avenir. On en voit peu d'exemples dans nos célèbres orateurs: ils ſemblent avoir une ſorte de pudeur qui les modère & qui les refroidit. En ſe livrant aux grands mouvements de l'Éloquence, ils croiroient prêcher en miſſionnaires; & c'eſt alors qu'ils ſeroient ſublimes. Boſſuet ne l'a jamais été plus que dans l'oraiſon funèbre d'Henriette; Maſſillon eſt fort au deſſus de lui-même dans ſon ſermon du Pécheur mourant; ſi Bourdaloue avoit eu autant de chaleur dans ſes mouvements & dans ſes peintures, que de vigueur dans ſes raiſonnements, rien jamais, dans ce genre, ne l'auroit égalé.

C'eſt donc en effet dans les miſſionnaires qu'il faut chercher les grands mouvements de l'Éloquence *pathétique*: & il reſte un moyen de porter le talent de la Chaire plus loin qu'il n'a jamais été; c'eſt de compoſer comme Bourdaloue, d'écrire comme

Digitized by Google

Maſſillon, & de ſe livrer aux mouvements d'une âme profondément émue, comme Bridaine.) (*M. MARMONTEL.*)

PATRONYMIQUE, adj. Les noms *patronymiques* ſont proprement ceux qui, étant dérivés du nom propre d'une perſonne, ſont attribués à tous ſes deſcendants. RR. πατήρ, gen. πατέρος, contr. πατρός, *pater*; & ὄνομα, *nomen*: c'eſt comme ſi l'on diſoit, *patrium nomen*. Selon cette étymologie, il ſembleroit que ce nom ne devroit être donné qu'aux deſcendants immédiats de la perſonne dont le nom propre eſt radical, comme quand Hector, fils de Priam, eſt appelé *Priamides*, ou Énée, *Anchiſiades*, &c. Mais on les applique également à toute la deſcendance, parce que le même homme peut être réputé père de tous ceux qui deſcendent de lui; & c'eſt ainſi qu'Adam eſt le père commun de tous les hommes.

On a étendu encore plus loin la ſignification de ce terme, & l'on appelle noms *patronymiques*, ceux qui ſont donnés d'après celui d'un frère ou d'une ſœur, comme *Phoronis*, c'eſt à dire, *Iſis Phoronei ſoror*; d'après le nom d'un prince, à ſes ſujets, comme *Theſides*, c'eſt à dire, *Athenienſis*, à cauſe de Théſée roi d'Athènes; d'après le nom du fondateur d'un peuple, comme *Romulides*, c'eſt à dire, *Romanus*, du nom de Romulus, fondateur de Rome & du peuple romain. Quelquefois même, par anticipation, on donne à quelques perſonnes un nom *patronymique*, tiré de celui de quelque illuſtre deſcendant, qui eſt conſidéré comme le premier auteur de leur gloire, comme *Ægidæ*, les ancêtres d'*Égée*.

La *Méthode grèque* de Port-Royal (*liv. 1, chap. 4*) fait connoître la dérivation des noms *patronymiques* grecs; & la petite *Grammaire latine* de Voſſius (*edit. Lugd. Bat. 1644, pag. 75*), explique celle des noms *patronymiques* de la langue latine.

Il faut obſerver que les noms *patronymiques* ſont abſolument du ſtyle poétique, qui s'éloigne toujours plus que la proſe de la ſimplicité naturelle. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PAUVRETÉ, INDIGENCE, DISETTE, BESOIN, NÉCESSITÉ. *Synonymes.*

La *Pauvreté* eſt une ſituation de fortune oppoſée à celle des richeſſes, dans laquelle on eſt privé des commodités de la vie, & dont on n'eſt pas toujours le maître de ſortir; c'eſt pourquoi l'on dit que *Pauvreté* n'eſt pas vice. L'*Indigence* enchérit ſur la *Pauvreté*; on y manque des choſes néceſſaires; elle eſt, dans l'état de la fortune, l'extrémité la plus baſſe, ayant à l'autre bout, pour antagoniſte, la ſuperfluité, que fourniſſent les biens immenſes: il n'y a point d'homme qui ne puiſſe s'en tirer, à moins qu'il ne ſoit hors d'état de travailler. La *Diſette* eſt un manque de vivres, dont l'oppoſé eſt l'abondance; elle ſemble venir d'un accident ou d'un défaut de proviſions, plus tôt que d'un défaut de biens-fonds. Le *Beſoin* & la *Néceſſité* ont moins de raport à l'état & à la ſituation habituelle, que les trois mots précédents: mais ils en ont davantage au ſecours qu'on attend ou au remède qu'on cherche, avec cette différence entre eux deux, que le *Beſoin* ſemble moins preſſant que la *Néceſſité*.

Une heureuſe étoile ou d'heureux talents tirent de la *Pauvreté* ceux qui y ſont nés, & la prodigalité y plonge les riches. Un travail aſſidu eſt le remède contre l'*Indigence*; ſi l'on manque d'y avoir recours, elle devient une juſte punition de la fainéantiſe. Les ſages précautions préviennent la *Diſette*; les conſommations ſuperflues & immodérées la cauſent quelquefois. Quand on eſt dans le *Beſoin*, c'eſt à ſes amis qu'il faut demander de l'aide; mais il faut auſſi s'aider ſoi-même de peur de les importuner. Le moyen d'être ſecouru dans une extrême *Néceſſité*, c'eſt d'implorer les perſonnes véritablement charitables.

Les Lettres ne ſont guères cultivées au milieu des richeſſes, & elles le ſont mal dans la *Pauvreté*; une fortune honnête eſt leur état convenable. Le plus noble & le plus doux plaiſir que procurent les grands biens à ceux qui les poſſédent, eſt de pouvoir répandre un ſuperflu, qui fourniſſe le néceſſaire à ceux qui ſont dans l'*Indigence*; s'ils penſent & uſent autrement de leur fortune, ils en ſont indignes. Les *Diſettes* qui arrivent dans l'État ſont une marque indubitable que la police n'y eſt pas parfaite ou qu'elle n'y eſt pas fidèlement adminiſtrée. On connoît le véritable ami dans le *Beſoin*; mais tant qu'on peut, il ne faut pas ſe mettre dans le cas de faire cette épreuve. Un grand cœur ne ſe laiſſe point abattre dans la *Néceſſité*; il cherche des expédients pour en ſortir, ou il la ſouffre avec une patience que l'obſcurité n'empêche pas d'être héroique. (*L'abbé GIRARD.*)

* PENSÉE, ſ. f. *Art oratoire.* La *Penſée* en général eſt la repréſentation de quelque choſe dans l'eſprit; & l'Expreſſion eſt la repréſentation de la *Penſée* par la parole.

Les *Penſées* doivent être conſidérées dans l'Art oratoire comme ayant deux ſortes de qualités: les unes ſont appelées *logiques*, parce que c'eſt la raiſon & le bon ſens qui les exigent; les autres ſont des qualités *de goût*, parce que c'eſt le goût qui en décide: celles-là ſont la ſubſtance du diſcours, celles-ci en ſont l'aſſaiſonnement.

La première qualité logique eſſencielle de la *Penſée*, c'eſt qu'elle ſoit *vraie*, c'eſt à dire, qu'elle repréſente la choſe telle qu'elle eſt. A cette première qualité tient la *Juſteſſe*: une *Penſée* parfaitement vraie eſt juſte. Cependant l'uſage met quelque différence entre la *Vérité* & la *Juſteſſe* de la *Penſée*: la *Vérité* ſignifie plus préciſément

la conformité de la *Penſée* avec l'objet ; la *Juſteſſe* marque plus expreſſément l'étendue. La *Penſee* eſt donc *vraie*, quand elle repréſente l'objet ; & elle eſt *juſte*, quand elle n'a ni plus ni moins d'étendue que lui.

La ſeconde qualité eſt la *Clarté ;* peut-être même eſt-ce la première, car une *Penſée* qui n'eſt pas *claire* n'eſt pas proprement une *Penſée*. La *Clarté* conſiſte dans la vûe nette & diſtincte de l'objet qu'on ſe repréſente, & qu'on voit ſans nuage, ſans obſcurité ; c'eſt ce qui rend la *Penſée* nette. On le voit ſéparé de tous les autres objets qui l'environnent ; c'eſt ce qui la rend diſtincte.

La première choſe qu'on doit faire quand il s'agit de rendre une *Penſée*, eſt donc de la bien reconnoître, de la démêler d'avec tout ce qui n'eſt point elle, d'en ſaiſir les contours & les parties. C'eſt à quoi ſe réduiſent les qualités logiques des *Penſées*.

Mais pour plaire, ce n'eſt pas aſſez d'être ſans défaut ; il faut avoir des grâces, & c'eſt le goût qui les donne. Ainſi, tout ce que les *Penſées* peuvent avoir d'agrément dans un diſcours, vient de leur choix & de leur arrangement : toutes les règles de l'Élocution ſe réduiſent à ces deux points, choiſir & arranger. Étendons ces idées d'après l'auteur des *Principes de la Littérature* (*l'abbé* BATTEUX) ; on en trouvera les détails inſtructifs.

Dès qu'un ſujet quelconque eſt propoſé à l'eſprit, la face ſous laquelle il s'annonce produit ſur le champ quelques idées. Si l'on en conſidère une autre face, ce ſont encore d'autres idées : on pénètre dans l'intérieur, ce ſont toujours de nouveaux biens. Chaque mouvement de l'eſprit fait éclore de nouveaux germes ; voilà la terre couverte d'une riche moiſſon : mais dans cette foule de productions, tout n'eſt pas le bon grain.

Il y a de ces *Penſées* qui ne ſont que des lueurs fauſſes, qui n'ont rien de réel ſur quoi elles s'apuient ; il y en a d'inutiles, qui n'ont nul trait à l'objet qu'on ſe propoſe de rendre ; il y en a de triviales, auſſi claires que l'eau & auſſi inſipides ; il y en a de baſſes, qui ſont au deſſous de la dignité du ſujet ; il y en a de giganteſques, qui ſont au deſſus : toutes productions qui doivent être miſes au rebut.

Parmi celles qui doivent être employées, s'offrent d'abord les *Penſées communes*, qui ſe préſentent à tout homme de ſens droit, & qui paroiſſent naître du ſujet ſans nul effort : c'eſt la couleur foncière, le tiſſu de l'étoffe. Enſuite viennent les *Penſées* qui portent en ſoi quelque agrément, comme la vivacité, la force, la richeſſe, la hardieſſe, le gracieux, la fineſſe, la nobleſſe, *&c :* car nous ne prétendons pas faire ici l'énumération complette de toutes les eſpèces de *Penſées* qui ont de l'agrément.

La *Penſée vive* eſt celle qui repréſente ſon objet clairement & en peu de traits : elle frape l'eſprit par ſa clarté, & le frape vite par ſa brièveté : c'eſt un trait de lumière. Si les idées arrivent lentement & par une longue ſuite de ſignes, la ſecouſſe momentanée ne peut avoir lieu. Ainſi, quand on dit à Médée, *Que vous reſte-t-il contre tant d'ennemis ?* & qu'elle répond, *Moi :* voilà l'éclair. Il en eſt de même du mot d'Horace, *Qu'il mourût.*

La *Penſée forte* n'a pas le même effet que la *Penſée vive*, mais elle s'imprime plus profondément dans l'eſprit ; elle y trace l'objet avec des couleurs foncées ; elle s'y grave en caractères ineffaçables. Boſſuet admire les pyramides des rois d'Égypte, ces édifices faits pour braver la mort & le temps ; & par un retour de ſentiment, il obſerve que ce ſont des tombeaux : cette *Penſée* eſt *forte. La beauté s'envole avec la jeuneſſe ;* l'idée du vol peint *fortement* la rapidité de la fuite.

La *Penſée hardie* a des traits & des couleurs extraordinaires, qui paroiſſent ſortir de la règle. Quand Deſpréaux ôſa écrire, *Le Chagrin monte en croupe & galope avec lui*, il eut beſoin d'être raſſûré par des exemples & par l'approbation de ſes amis. Qu'on ſe repréſente le Chagrin aſſis derrière le cavalier, la métaphore eſt *hardie :* mais ſoutenir la *Penſée* en ſefant galoper ce perſonnage allégorique, c'étoit s'expoſer à la cenſure.

On ſent aſſez ce que c'eſt que la *Penſée brillante ;* ſon éclat vient le plus ſouvent du choc des idées :

Qu'à ſon gré déſormais la Fortune me joue,
On me verra dormir au branle de ſa roue ;

les ſecouſſes de la Fortune renverſent les Empires les plus affermis, & elles ne ſont que bercer le philoſophe.

La *Penſée riche* eſt celle qui préſente à la fois, non ſeulement l'objet, mais la manière d'être de l'objet, mais d'autres objets voiſins, pour faire, par la réunion des idées, une plus grande impreſſion. *Prens ta foudre :* le ſeul mot *foudre* nous peint un dieu irrité, qui va attaquer ſon ennemi & le réduire en poudre.

Et la Scène françoiſe eſt en proie à Pradon :

quel homme que ce Pradon, ou plus tôt quel animal féroce, qui déchire impitoyablement la Scène françoiſe ! elle expire ſous ſes coups.

La *Penſée fine* ne repréſente l'objet qu'en partie, pour laiſſer le reſte à deviner. On en voit l'exemple dans cette épigramme de M. de Maucroix :

Ami, je vois beaucoup de bien
Dans le parti qu'on me propoſe ;

Mais toutefois ne preſſons rien :
Prendre femme eſt étrange choſe,
On doit y penſer mûrement.
Gens ſages, en qui je me fie,
M'ont dit que c'eſt fait prudemment
Que d'y penſer toute ſa vie.

Quelquefois elle repréſente un objet pour un autre objet : celui qu'on veut préſenter ſe cache derrière l'autre, comme quand on offre l'idée d'un livre chez l'épicier.

La *Penſée poétique* eſt celle qui n'eſt d'uſage que dans la Poéſie, parce qu'en Proſe elle auroit trop d'éclat & trop d'appareil.

La *Penſée naïve* ſort d'elle-même du ſujet, & vient ſe préſenter à l'eſprit ſans être demandée.

Un boucher moribond, voyant ſa femme en pleurs,
Lui dit : « Ma Femme, ſi je meurs,
» Comme en notre métier un homme eſt néceſſaire,
» Jâques, notre garçon, ſeroit bien ton affaire :
» C'eſt un fort bon enfant, ſage, & que tu connois :
» Épouſe-le, crois-moi ; tu ne ſaurois mieux faire ».
Helas ! dit-elle, *j'y ſongeois.*

Il y a des *Penſées* qui ſe caractériſent par la nature même de l'objet : on les appelle *Penſées nobles, grandes, ſublimes, gracieuſes, triſtes*, &c, ſelon que leur objet eſt noble, grand, ſublime, gracieux, triſte, *&c.*

Il y a encore une autre eſpèce de *Penſées*, qui en portent le nom par excellence, ſans être déſignées par aucune qualité qui leur ſoit propre. Ce ſont ordinairement des reflexions de l'auteur même, enchâſſées avec art dans le ſujet qu'il traite. Quelquefois c'eſt une maxime de Morale, de Politique ; *Rien ne touche les peuples comme la bonté :* d'autres fois c'eſt une image vive ; *Trois guerriers* (les Horaces) *portoient en eux tout le courage des romains.*

A toutes ces eſpèces de *Penſées* répondent autant de ſortes d'Expreſſions. De même qu'il y a des *Penſées* communes, & des *Penſées* accompagnées d'agrément ; il y a auſſi des termes propres & ſans agrément marqué, & des termes empruntés, qui ont la plupart un caractère de vivacité, de richeſſe, *&c*, pour repréſenter les *Penſées* qui ſont dans le même genre : car l'Expreſſion, pour être juſte, doit être ordinairement dans le même goût que la *Penſée.*

Je dis *ordinairement* ; parce qu'il ſe peut faire qu'il y ait dans l'Expreſſion un caractère qui ne ſe trouve point dans la *Penſée.* Par exemple, l'Expreſſion peut être fine, ſans que la *Penſée* le ſoit : quand Hyppolite dit, en parlant d'Aricie, *Si je la haiſſois, je ne la fuirois pas ;* la *Penſée* n'eſt pas fine, mais l'Expreſſion l'eſt, parce qu'elle n'exprime la *Penſée* qu'à demi. De même l'Expreſſion peut être hardie ſans que la *Penſée* le ſoit, & la *Penſée* peut l'être ſans l'Expreſſion. Il en eſt de même de la nobleſſe, & de preſque toutes les autres qualités.

Ce qui produit entre elles cette différence, eſt la diverſité des règles de la nature & de celles de l'art en ce point. Il ſeroit naturel que l'Expreſſion eût le même caractère que la *Penſée*, mais l'art a ſes raiſons, pour en uſer autrement. Quelquefois par la force de l'Expreſſion, on donne du corps à une idée foible ; quelquefois par la douceur de l'une on tempère la dureté de l'autre : un récit eſt long, on l'abrège par la richeſſe des Expreſſions ; un objet eſt vil, on le couvre, on l'habille de manière à le rendre décent : il en eſt ainſi des autres cas.

Enfin ſi quelqu'un me demandoit quel eſt le choix qu'on doit faire des *Penſées* dans l'Elocution, je lui répondrois que c'eſt tout enſemble le génie & le goût qui peuvent l'en inſtruire : l'un lui ſuggèrera les plus belles *Penſées*, l'autre les placera dans leur ordre ; parce que le goût & le jugement n'adoptent que ce qui peut prendre la teinte du ſujet & faire un même corps avec le reſte. *Principes de la Littérature.* III. *Partie, ſect.* j, *art.* 3. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(¶ Le rédacteur de cet article auroit pu puiſer encore avec avantage dans deux autres ſources ; *La manière de bien* penſer *dans les ouvrages d'eſprit*, & *La manière d'enſeigner & d'étudier les Belles-Lettres par raport à l'eſprit & au cœur.*

Le premier de ces deux ouvrages eſt du P. Bonhours : le titre ſeul annonce qu'il a pour objet les *Penſées* dont il s'agit ici ; & il étoit poſſible d'en tirer de bonnes obſervations & des exemples utiles. C'eſt ce qu'a très-bien vu Rollin, auteur du ſecond ouvrage, qui en a tiré une partie de ce qu'il dit ſur les *Penſées.* (*Liv.* III, *Chap.* iij, *Art.* 2, §. 2.)

Il m'a ſemblé utile de faire ici cette remarque, & de conſeiller la lecture de ces deux ouvrages.) (*M.* BEAUZÉE.)

PENSÉE, OPÉRATION DE L'ESPRIT, PERCEPTION, SENSATION, CONSCIENCE, IDÉE, NOTION. *Synonymes.*

Tous ces termes ſemblent être ſynonymes, du moins à des eſprits ſuperficiels & pareſſeux, qui les emploient indifféremment dans leur façon de s'expliquer : mais comme il n'y a point de mots abſolument ſynonymes, & qu'ils ne le ſont tout au plus que par la reſſemblance que produit en eux l'idée générale qui leur eſt commune à tous ; je vas marquer leur différence délicate, c'eſt à dire, la manière dont chacun diverſifie une idée principale par l'idée acceſſoire qui lui conſtitue un caractère propre & ſingulier. Cette idée principale

qu'énoncent tous ces mots, eſt celle de la *Penſée*; & les idées acceſſoires qui les diſtinguent, en ſorte qu'ils n'en ſont point parfaitement ſynonymes, en ſont les diverſes nuances.

On peut donc regarder le mot *Penſée*, comme celui qui exprime toutes les opérations de l'âme. Ainſi, j'appellerai *Penſée* tout ce que l'âme éprouve, ſoit par des impreſſions étrangères ſoit par l'uſage qu'elle fait de ſa réflexion: *Opération*, la *Penſée*, en tant qu'elle eſt propre à produire quelque changement dans l'âme, & par ce moyen à l'éclairer & à la guider: *Perception*, l'impreſſion qui ſe produit en nous à la préſence des objets: *Senſation*, cette même impreſſion, en tant qu'elle vient par les ſens. *Conſcience*, la connoiſſance qu'on en prend: *Idée*, la connoiſſance qu'on en prend comme image: *Notion*, toute *Idée* qui eſt notre propre ouvrage.

On ne peut prendre indifféremment l'un pour l'autre, qu'autant qu'on n'a beſoin que de l'*Idée* principale qu'ils ſignifient (1). On peut appeler les *Idées* ſimples, indifféremment *Perceptions* ou *Idées*; mais on ne doit pas les appeler *Notions*, parce qu'elles ne ſont pas l'ouvrage de l'eſprit. On ne doit pas dire la *Notion* du blanc; il faut dire la *Perception* du blanc. Les *Notions*, à leur tour, peuvent être conſidérées comme images: l'on peut par conſéquent leur donner le nom d'*Idées*, mais jamais celui de *Perceptions*; ce ſeroit faire entendre qu'elles ne ſont pas notre ouvrage: on peut dire la *Notion* de la hardieſſe, & non la *Perception* de la hardieſſe; on, ſi l'on veut faire uſage de ce terme, il faut dire, les *Perceptions* qui compoſent la *Notion* de la hardieſſe. Une choſe qu'il faut encore remarquer ſur les mots d'*Idée* & de *Notion*, c'eſt que le premier ſignifiant une *Perception* conſidérée comme image, & le ſecond une *Idée* que l'eſprit a lui-même formée; les *Idées* & les *Notions* ne peuvent appartenir qu'aux êtres qui ſont capables de réflexion: quant aux bêtes, ſi tant eſt qu'elles penſent & qu'elles ne ſoient point de purs automates, elles n'ont que des *Senſations* & des *Perceptions*; & ce qui n'eſt pour elles qu'une *Perception*, devient *Idée* à notre égard, par la réflexion que nous feſons que cette *Perception* repréſente quelque choſe. (*ANONYME.*)

(N.) PENSER, SONGER, RÊVER. *Synonymes.*

On *penſe* tranquilement & avec ordre, pour connoître ſon objet. On *ſonge* avec plus d'inquiétude & ſans ſuite, pour parvenir à ce qu'on ſouhaite. On *réve* d'une manière abſtraite & profonde, pour s'occuper agréablement.

Le philoſophe *penſe* à l'arrangement de ſon ſyſtême. L'homme embarraſſé d'affaires *ſonge* aux expédients pour en ſortir. L'amant ſolitaire *rêve* à ſes amours.

J'ai ſouvent remarqué que les choſes obſcures ne paroiſſent claires qu'à ceux qui ne ſavent pas *penſer* nettement; ils entendent tout ſans pouvoir rien expliquer. Eſt-il ſage de *ſonger* aux beſoins de l'avenir d'une façon qui faſſe perdre la jouiſſance des biens préſents? Le plaiſir de *rêver* eſt peut-être le plus doux, mais le moins utile & le moins raiſonnable de tous. (*L'abbé* GIRARD.)

PENTACROSTICHE, adj. On appelle *Pentacroſtiches* des vers diſpoſés de manière qu'on y trouve toujours cinq Acroſtiches du même nom en cinq diviſions de chaque vers. *Voyez* ACROSTICHE. (*ANONYME.*)

* PENTAMÈTRE, adj. Dans la Poéſie grèque & latine, ſorte de vers compoſé de cinq pieds ou meſures. Ce mot vient du grec πεντε, *cinq*, & μετρον, *meſure*.

Les deux premiers pieds d'un vers *pentamètre* peuvent être dactyles ou ſpondées, ſelon la volonté du poète; le troiſième eſt toujours un ſpondée, & les deux derniers ſont anapeſtes.

On le ſcande ordinairement en laiſſant une céſure longue après le ſecond & le quatrième pied, en ſorte que ces deux céſures forment comme le cinquième.

On le joint ordinairement aux vers hexamètres, dans les élégies, les épitres, les épigrammes, & autres petites pièces. Il n'y a point de pièces compoſées de vers *pentamètres* ſeuls. *Voyez* HEXAMÈTRE. (*ANONYME.*)

(¶ Quand on diſtingue deux céſures dans le vers *pentamètre*, il faut dire que les deux premiers pieds, dactyles ou ſpondées, ſont ſuivis d'une céſure longue; & les deux autres pieds, néceſſairement dactyles, également ſuivis d'une céſure longue. Exemples:

Tēmpŏrĕ | sī fŭĕ | rīnt | nūbĭlă, | fōlĭă ĕ | rise
Nōn bĕnĕ | coĕlĕs | tes ĭmpĭă | dĕxtră cŏ | lit.
Nōn dū | rīs lăcry | mās | vūlnĕrĭbŭs | ās̄pĭcĭ | ans.
Vīs dī | cām quĭd | sīsī. Māgnŭs ĕs | ārdĕlĭ | o.

(*M. BEAUZÉE.*)

PÉRIODE, ſ. f. En termes de Grammaire & de Rhétorique, c'eſt une petite étendue de diſcours qui renferme un ſens complet, dont on diſtingue la fin par un point (.), & les parties ou diviſions par la virgule (,), ou par le point avec la vir-

(1) Si l'on n'a beſoin que de l'idée principale commune à tous ces mots, le terme de *Penſée* doit être employé excluſivement; en employer un autre, ce ſeroit ſe reſtreindre mal à propos à l'eſpèce qu'il caractériſe. Le principe de l'auteur, comme on le voit par ce qui ſuit, ne tombe donc que ſur l'idée principale qui peut être commune à quelques-uns des ſix autres termes, & non à tous. (*M. BEAUZÉE.*)

Digitized by Google

gule (;), ou par les deux points (:). *Voyez* POINT.

Le P. de Colonia définit la *Période* une penſée courte, mais parfaite, compoſée d'un certain nombre de membres & de parties dépendantes les unes des autres, & jointes enſemble par un lien commun.

La *Période*, ſuivant la fameuſe définition d'Ariſtote, eſt un diſcours qui a un commencement, un milieu, & une fin, qu'on peut voir tout à la fois. Il définit auſſi la *Période* compoſée de membres, une élocution achevée, parfaite pour le ſens, qui a des parties diſtinguées, & qui eſt facile à prononcer tout d'une haleine.

Un auteur moderne définit la *Période* d'une manière beaucoup plus courte & plus claire; Une phraſe compoſée de pluſieurs membres, liés entre eux par le ſens & par l'harmonie.

On diſtingue en général de deux ſortes de *Périodes*, la *Période* ſimple & la *Période* compoſée. La *Période* ſimple, eſt celle qui n'a qu'un membre, comme *La vertu ſeule eſt la vraie nobleſſe*: c'eſt ce qu'on appelle autrement *Propoſition*; les grecs la nommoient μονοκωλον. La *Période* compoſée, eſt celle qui a pluſieurs membres, & l'on en diſtingue de trois ſortes; ſavoir, la *Période* à deux membres, appelée par les grecs δικωλον, & par les latins *bimembris*; la *Période* à trois membres, τρικωλον, *trimembris*; & celle à quatre membres, τετρακωλον, ou *quadrimembris*.

Une vraie *Période* oratoire ne doit avoir ni moins de deux membres, ni plus de quatre: ce n'eſt pas que les *Périodes* ſimples ne puiſſent avoir lieu dans le diſcours; mais leur brieveté le rendroit trop decouſu & en banniroit l'harmonie, pour peu qu'elles y fuſſent multipliées.

Dès qu'une *Période* paſſe quatre membres, elle perd le nom de *Période*, & prend celui de *Diſcours périodique*.

Voici un exemple d'une *Periode* à deux membres, tiré de Ciecron: *Ergo & mihi meæ vitæ priſtinæ conſuetudinem, C. Cæſar, intercluſam aperuiſti* (premier membre); *& his omnibus, ad bene de republicâ ſperandum, quaſi ſignum aliquod ſuſtuliſti* (ſecond membre).

Exemple de la *Période* à trois membres: *Nam quum antea per ætatem hujus loci auctoritatem contingere non auderem* (premier membre); *ſtatuerenique nihil huc, niſi perfectum ingenio elaboratumque induſtriâ afferri oportere* (ſecond membre): *omne meum tempus amicorum temporibus tranſmittendum putavi* (troiſieme membre). Cic. *pro lege Manilia.*

On trouve un exemple de la *Période* à quatre membres dans la belle deſcription que fait le meme orateur du ſupplice des parricides, qu'on jetoit dans la mer enfermés dans un ſac: *Ita vivunt, ut ducere animam de cœlo non queant* (premier membre); *ita moriuntur, ut eorum oſſa terra non tangat* (ſecond membre); *ita jactantur fluctibus, ut nunquam abluantur* (troiſieme membre); *ita poſtremo ejiciuntur, ut ne ad ſaxa quidem mortui conquieſcant* (quatrième membre). Cic. *pro Roſcio amerino.*

Les anciens orateurs obſervoient aſſez ſcrupuleuſement les régles de l'art pour la meſure, l'étendue, & l'harmonie des *Périodes* dans leurs harangues; mais dans les langues modernes, on eſt beaucoup moins ſévère ou plus négligent.

Selon les règles de l'art oratoire, les membres d'une *Période* doivent être égaux au moins à peu près, afin que les repos ou ſuſpenſions de la voix, à la fin de chaque membre, puiſſent être à peu près les mêmes: mais on n'a point égard à cette règle, quand ce qu'on écrit n'eſt pas deſtiné à être prononcé en public.

Le diſcours ordinaire & familier admet des *Périodes* plus longues & plus courtes que les *Périodes* oratoires. Dans un diſcours public, les *Périodes* trop courtes & pour ainſi dire mutilées nuiſent au grand & au ſublime, dont elles interrompent la marche majeſtueuſe. Au contraire, les *Périodes* trop longues appeſantiſſent cette marche, tiennent l'eſprit de l'auditeur dans une ſuſpenſion qui produit ſouvent de l'obſcurité dans les idées. D'ailleurs, la voix de l'orateur n'eſt pas aſſez forte pour ſoutenir le ton juſqu'au bout; on ſait, à cet égard, les plaiſanteries qu'on a faites ſur les longues *Périodes* de Maimbourg. Phalarée, Hermogène, Térence, & les autres rhéteurs bornent à quatre membres la juſte longueur de la *Période*, appelée par les latins *ambitus* & *circuitus*, ſelon ce diſtique;

Quatuor è membris plenum formare videbis
Rhetora circuitum, ſive ambitus ille vocatur.

C'eſt auſſi le ſentiment de Cicéron, qui dit dans l'Orateur: *Conſtat ille ambitus & plena comprehenſio ex quatuor fere partibus, quæ membra dicuntur, ut & aures impleat & ne brevior ſit quam ſatis eſt neque longior.*

Cet orateur nous fournit un exemple du diſcours *périodique* dans l'exorde de l'oraiſon pour le poëte Archias: *Si quid eſt in me ingenii, Judices, quod ſentio quam ſit exiguum; aut ſi qua exercitatio dicendi, in quâ me non inficior mediocriter eſſe verſatum; aut ſi hujuſce rei ratio aliqua, ab optimarum artium ſtudiis & diſciplinâ profecta, à quâ ego confiteor nullum ætatis meæ tempus abhorruiſſe: earum rerum omnium vel in primis hic Aul. Licinius fructum à me repetere propè ſuo jure debet.*

Il y a encore des *Périodes* qu'on nomme *rondes*, & d'autres qu'on nomme *carrées*, à cauſe de leur conſtruction & de leur chute différentes. La *Période carrée* eſt celle qui eſt compoſée de trois ou quatre membres égaux diſtingués l'un de l'autre, comme celle que nous avons citée ſur le

châtiment des parricides, ou celle-ci de Fléchier: *Si M. de Turenne n'avoit ſu que combattre & vaincre* (premier membre), *s'il ne s'étoit élevé au deſſus des vertus humaines* (ſecond membre), *ſi ſa valeur & ſa prudence n'avoient été animées d'un eſprit de foi & de charité* (troiſième membre); *je le mettrois au rang de Fabius & des Scipions* (quatrième membre). Tous ces membres, comme on voit, ont entre eux une juſte proportion.

La *Période ronde* eſt celle dont les membres ſont tellement joints & pour ainſi dire enchâſſés les uns dans les autres, qu'à peine voit-on ce qui les unit; de ſorte que la *Période* entière coule avec une égalité parfaite, ſans qu'on y remarque de repos conſidérables: telles ſont les *Périodes* de Cicéron à deux & à trois membres, raportées ci-deſſus.

D'autres appellent *Période ronde*, celle dont les membres ſont tellement diſpoſés, qu'on pourroit mettre le commencement à la fin & *vice verſâ*, ſans rien ôter au ſens ni à l'harmonie du diſcours; & ils en citent pour exemple cette *Période* de Cicéron: *Si quantum in agro lociſque deſertis audacia poteſt, tantum in foro atque in judiciis impudentia valeret; non minùs nunc in cauſâ cederet Aulus Cæcina Sexti Æbutii impudentiæ, quam tum in vi faciendâ ceſſit audaciæ*: car on pourroit la commencer par ces mots: *non minùs nunc in cauſâ cederet*, &c, ſans que la penſée ni le nombre oratoire en ſouffriſſent.

Enfin, on appelle *Période croiſée* (Periodus decuſſata), celle dont les membres ſont oppoſés, telle qu'eſt celle qu'on vient de lire, ou celle-ci de Fléchier: *Plus grande dans ce dépouillement de ſa grandeur, & plus glorieuſe lorſqu'entourée de pauvres, de malades, ou de mourans, elle participoit à l'humilité & à la patience de Jéſus-Chriſt, que lorſqu'entre deux haies de troupes victorieuſes, dans un char brillant & pompeux, elle prenoit part à la gloire & aux triomphes de ſon époux.* On en trouve un grand nombre de cette eſpèce dans cet orateur, qui donnoit beaucoup & peut-être trop dans les antithèſes. *Voy.* ANTITHÈSE.

Au demeurant, il n'y a guères de lois à preſcrire ſur l'emploi de la *Période*. En général, le commencement d'un diſcours grave & noble ſera *périodique*; mais dans le cours de la harangue, l'orateur ſe laiſſe diriger par le caractère de ſes penſées, par la nature de ſes images, par le ſujet de ſon récit: tantôt ſes phraſes ſont coupées, courtes, vives, & preſſées; tantôt elles deviennent plus longues, plus tardives, & plus lentes. On aquiert, par une longue habitude d'écrire, la facilité de prendre le rhythme qui convient à chaque choſe & à chaque inſtant, preſque ſans s'en apercevoir & à la longue; ce goût, dont la nature donne le germe & que l'exercice déploie, devient très-ſcrupuleux. (*ANONYME.*)

PÉRIODE, *Belles-Lettres*, ſe dit auſſi du caractère ou du point (.), qui marque & détermine la fin des *Périodes* dans le diſcours, & qu'on appelle communément *plein repos* ou *point*. *Voyez* PONCTUER.

Le P. Buffier remarque qu'il ſe rencontre deux difficultés dans l'uſage de la *Période* ou du point; ſavoir, de la diſtinguer du *colon* ou des deux points, & de déterminer préciſément la fin d'une *Période* ou d'une penſée.

On a remarqué que les membres ſurnuméraires d'une *Période*, ſéparés des autres par des *colons* & des *demi-colons*, commencent ordinairement par une conjonction. Cependant il eſt certain que ces conjonctions ſont encore plus ſouvent le commencement d'une nouvelle *Période*, que des membres ſurnuméraires de la *Période* précédente. C'eſt le ſens du diſcours & le diſcernement de l'auteur, qui doivent le guider dans l'uſage qu'il fait de ces deux différentes ponctuations. Une règle générale là-deſſus & qu'il faut admettre ſi l'on ne veut pas renoncer à toutes les règles, c'eſt que, quand le membre ſurnuméraire eſt auſſi long que le reſte de la *Période*, c'eſt alors une *Période* nouvelle; que s'il eſt beaucoup plus court, c'eſt un membre de la *Période* précédente.

La ſeconde difficulté conſiſte en ce qu'il y a pluſieurs phraſes courtes & coupées, dans leſquelles le ſens paroît être complet, & qui néanmoins ne ſemblent pas être de nature à devoir ſe terminer par un point. Ce qui arrive fréquemment dans le diſcours libre & familier; par exemple: *Vous êtes en ſuſpens: faites promptement vos propoſitions: vous ſeriez blâmables d'héſiter plus long temps.* D'où l'on voit qu'il y a de ſimples phraſes, dont le ſens eſt auſſi complet que celui des *Périodes*, & qui, à la rigueur, doivent être terminées par des points; mais leur brièveté fait qu'on y ſubſtitue les deux points. *Voyez* PONCTUATION. (*ANONYME.*)

PÉRIODE. *Art oratoire.* Cicéron, dans ſon livre du *Parfait orateur*, a donné une attention ſérieuſe au nombre, & ſingulièrement à la *Période*. Il en recherche l'origine, la cauſe, la nature, & l'uſage.

La *Période* fut inventée par les rhéteurs qui, dans la Grèce, avoient précédé Iſocrate; mais ce fut lui qui la perfectionna, en donnant au nombre plus de naturel & d'aiſance, & en corrigeant l'abus immodéré que les inventeurs en avoient fait dans un ſtyle trop compaſſé.

Ce qui donna lieu à cette invention, ce fut la prédilection de l'oreille pour certaines meſures & pour certaines cadences que le haſard avoit fait prendre à l'Élocution oratoire, & ſa répugnance pour un amas informe de phraſes tronquées & mutilées ou immodérément diffuſes. *Mutila ſentie quædam & quaſi decurtata; quibus, tanquam debito*

debito fraudetur, offenditur: productiora alia & quasi immoderatiùs excurrentia.

Ainſi, juſqu'au temps d'Hérodote, le ſtyle nombreux & *périodique* fut inconnu; mais comme le haſard en produiſoit les formes & que la nature en indiquoit l'uſage, l'obſervation donna naiſſance à l'art. *Herodotus & eadem ſuperior ætas numero caruit, ... niſi quando temerè ac fortuito . . . Notatio naturæ & animadverſio peperit artem.* Mais l'eſprit, autant que l'oreille, dut indiquer les formes de la *Période*; & le ſentiment de l'harmonie ne fit que la perfectionner: car la penſée porte avec elle ſes parties, ſes intervalles, ſes ſuſpenſions, & ſes repos; & comme elle nait dans l'eſprit, à peu prés revétue des mots qui doivent l'énoncer, elle indique au moins vaguement la forme qui lui eſt analogue. *Ante enim circumſcribitur mente ſententia, confeſtimque verba concurrunt, quæ mens eadem, quid nihil eſt celerius, ſtatim dimittit, ut ſuo quodque loco reſpondeat: quorum deſcriptus ordo aliis aliis terminatione concluditur; atque omnia illa & prima & media verba ſpectare debent ad ultimum.*

Voilà donc la *Période*, auſſi bien que l'inciſe, indiquée par la nature & preſcrite par la penſée: en ſorte que, ſi la penſée n'eſt qu'une perception ſimple & iſolée, la phraſe le ſera comme elle; mais ſi la penſée eſt elle-même un compoſé de perceptions correſpondantes & liées par leurs relations réciproques, il faut bien que les mots qui doivent l'exprimer conſervent les mêmes raports, les mêmes liaiſons entre eux.

Cependant comme les raports & les liaiſons de nos idées peuvent être ou expreſſément indiqués ou ſouſentendus, & que l'eſprit, pour apercevoir que deux idées ſe correſpondent ou que l'une émane ou dépend de l'autre, n'a ſouvent beſoin que de les voir ſe ſucceder ſans liaiſon expreſſe, alors celui qui les énonce eſt libre, ou de les lier dans ſon ſtyle, ou de les détacher: & ici l'art commence à exercer le droit de modifier la nature.

Mais l'art lui-même n'agit pas ſans raiſon; & ſes règles, pour corriger & pour embellir la nature, ſont priſes dans la nature même. Le ſtyle *périodique* & le ſtyle concis ne doivent donc pas s'employer indifféremment & ſans choix.

1°. Ni l'un ni l'autre ne doit être trop continu: le ſtyle coupé ſeroit fatiguant pour l'eſprit, qui ne veut pas travailler ſans ceſſe à découvrir, entre les idées, des raports que les mots ne lui indiquent jamais: de plus il ſeroit, pour l'oreille, rompu, raboteux, cahotant, & ce qui n'eſt pas ſuportable, dur & monotone à la fois. Le ſtyle *périodique*, dans ſa continuité, auroit auſſi trop de monotonie: il ſeroit lâche, diffus, trainant, & par le nombre d'incidents qu'il emploieroit pour s'arrondir, & par le ſoin de marquer ſans ceſſe les liaiſons, même les plus faciles à ſuppléer par la penſée: il manqueroit de naturel; & en décelant, dans ſa conſtruction, trop d'étude & trop d'artifice, il détruiroit la confiance, qui ſeule nous diſpoſe à la perſuaſion. Enfin, quoiqu'il ne ſoit pas vrai qu'une *Période* ſoit *une élocution qui ſe prononce facilement tout d'une haleine*, cependant, comme les demi-repos qui ſéparent ſes membres, ne donnent lieu qu'à une reſpiration preſſée, & pénible à la longue, ſi l'orateur, par intervalle, n'avoit pas des repos abſolus plus fréquents, il ſouffriroit & il feroit ſouffrir.

2°. Soit l'inciſe, ou ſoit la *Période*, il y a pour l'une & pour l'autre une juſte longueur. L'inciſe eſt dans ſa force, dit Cicéron, lorſqu'elle eſt compoſée de deux ou trois mots: elle en peut avoir davantage; mais il ne veut pas la réduire à un ſeul. Et en effet, il faut qu'un mot ſoit bien frappant pour faire ſeul une impreſſion vive. La *Période* doit pouvoir être ſaiſie enſemble & comme d'un coup-d'œil; ſa meſure eſt donc limitée par la faculté commune d'apercevoir & d'embraſſer tout le cercle d'une penſée: Cicéron la réduit à l'étendue de quatre vers hexamètres; & dans les exemples qu'il en donne elle ne s'étend guère au dela. Dans notre langue elle a fréquemment l'étendue de huit de nos vers héroïques; & ſes membres, ſans affecter une parfaite ſymétrie, ne laiſſent pas que d'avoir entre eux une ſorte d'égalité.

3°. L'inciſe & la *Période* doivent être nombreuſes; l'inciſe, d'autant plus qu'elle eſt plus iſolée & plus frapante; la *Période*, pour captiver l'oreille & ſe concilier ſa faveur.

De quelle importance, nous dira-t-on, peut être le ſuffrage de l'oreille pour qui ne vient pas amuſer un auditoire oiſif avec une éloquence vaine, mais inſtruire, perſuader, convaincre, émouvoir un auditoire ſérieuſement occupé ou de grands intérêts ou de vérités importantes? Que fait alors la meſure, le nombre, la forme de la phraſe, à la force de la penſée & à celle du ſentiment?

Celui qui fait cette queſtion, ne ſait donc pas combien l'ame, l'eſprit, la raiſon même ſont dominés par les ſens? S'il croit les affections intimes ou d'un auditoire ou d'un juge indépendantes des impreſſions faites ſur leurs oreilles, il doit les croire indépendantes des impreſſions que reçoivent leurs yeux: pour lui, l'action même de l'orateur, l'expreſſion du geſte, & du viſage, & de la voix eſt donc étrangere à l'Éloquence; & ce que les deux hommes les plus éloquents de l'antiquité, Demoſthène & Cicéron, regardoient comme la partie la plus eſſencielle de leur art, lui eſt inutile & ſuperflu. Malheur à l'innocence, à la juſtice, & à la vérité, ſi elles ont pour adverſaire un orateur qui parle aux ſens, & pour défenſeur un philoſophe qui penſe ne devoir parler qu'à l'eſprit & à la raiſon.

Mais quel que ſoit le charme & le pouvoir d'un ſtyle harmonieux, eſt-il raiſonnable de le

chercher dans les langues modernes, dans des langues ſans proſodie, & privées de l'inverſion?

Quant à la proſodie, il n'eſt aucune langue qui n'en ait une plus ou moins décidée, & dont un habile écrivain *ne* puiſſe tirer avantage. Pour l'inverſion, j'avoue que, du côté de l'harmonie, elle eſt d'un prix ineſtimable; mais dans les langues où l'orateur n'a pas le choix de la place des mots, il a du moins le choix des mots eux-mêmes, & des tours qui, dans la ſyntaxe, ſont les plus dociles au nombre: c'eſt avec ces deux ſeuls moyens de façonner l'expreſſion, que Racine & que Maſſillon ont ſu la rendre harmonieuſe. Ceux donc qui regardent comme puéril ou infructueux le ſoin de ſe former l'oreille au choix du nombre, du mouvement, de la coupe du ſtyle indiquée par la *nature*, n'ont qu'à lire attentivement & les vers de Racine & la proſe de Maſſillon, comme Maſſillon & Racine liſoient Cicéron & Virgile.

4°. L'inciſe & la *Période* ſeront placées par la nature même, c'eſt à dire, en raiſon de leur analogie avec l'image ou le ſentiment, avec l'impulſion donnée au ſtyle par les affections de l'âme, par la ſucceſſion des idées, & par le mouvement plus lent ou plus rapide, plus ſoutenu ou plus entrecoupé, qu'elles impriment au diſcours.

Dans des harangues, dont le genre eſt modéré, tranquile, ſans contention, ſans paſſion, le ſtyle *périodique* eſt naturellement placé; & lors même que l'artifice en eſt ſenſible, il ne nuit point à l'orateur. *Nam quum is eſt auditor, qui non vereatur ne compoſitæ orationis inſidiis ſua fides attentetur, gratiam quoque habet oratori voluptati aurium ſervienti.*

Dans l'Éloquence du Barreau, le ſtyle *périodique* ne doit point dominer. *Si enim ſemper utare, quum ſatietatem affert, tum quale ſit etiam ab imperitis agnoſcitur; detrahit præterea actionis dolorem, aufert humanum ſenſum actoris, tollit funditùs veritatem & fidem.* Mais il n'en doit pas être exclu. Dans la louange, où il s'agit d'amplifier avec magnificence, dans une narration qui demande plus de pompe & de dignité que de chaleur & de pathétique, dans l'amplification en général, la *Période* eſt d'un uſage plus convenable & plus fréquent. *Sæpe etiam in amplificandi re, conceſſu omnium, funditur numeroſè & volubiliter oratio. Id autem tunc valet, quum is qui audit ab oratore jam obſeſſus eſt ac tenetur.* Mais nulle part il ne faut négliger de varier les mouvements du ſtyle; & lors même qu'il eſt le plus ſuſceptible des développements de la *Période*, comme dans les péroraiſons, Cicéron recommande d'y méler des inciſes.

Le ſtyle coupé, ou en inciſes, convient à l'énumération, à la gradation, aux deſcriptions animées, à l'accumulation, à l'argumentation preſſante, aux mouvements paſſionnés: *Hæc enim (inciſa) in veris cauſis maximam partem orationis obtinent.* Mais Cicéron demande auſſi qu'après un certain nombre de ces phraſes coupées, il en ſuccède une qui ait plus de conſiſtance & qui leur ſerve de clôture & d'appui. *Deinde omnia, tanquam crepidine quâdam, comprehenſione longiore ſuſtinentur.*

Quant à la facilité de paſſer de la *Période* à l'inciſe, le moindre exercice la donne. Il ſuffit de retrancher le terme qui exprime le rapport & la liaiſon des parties de la *Période*: alors chacune d'elles ſera un ſens fini. *His igitur ſingulis verſibus (hexametrorum inſtar) quaſi nodi apparent continuationis, quos in ambitu conjungimus. Sin membratim volumus dicere, inſiſtimus: idque, quum opus eſt, ab iſto curſu invidioſo facilè nos & ſæpe diſjungimus.*

Mais dans quelque genre d'Éloquence qu'on emploie le ſtyle *périodique*, il faut que la nature paroiſſe elle-même l'avoir placé & en avoir marqué le nombre. *Compoſitione ita ſtructa verba ſint, ut numerus non quæſitus, ſed ſequutus eſſe videatur.* Cicéron veut que le nombre ſoit lent dans les expoſitions, rapide dans les contentions. *Curſum contentiones magis requirunt; expoſitiones rerum, tarditatem:* & il indique les différents moyens de précipiter ou de ralentir la *Période*.

Il eſt quelquefois néceſſaire d'abréger la phraſe ou de l'étendre, uniquement pour contenter l'oreille. *Sæpe accidit ut aut citiùs inſiſtendum ſit, aut longiùs procedendum, ne brevitas defraudaſſe aures videatur, aut longitudo obtudiſſe;* & il n'y a perſonne qui n'ait ſenti cette vérité en écrivant: mais ce ne doit jamais être en employant des mots paraſites & ſuperflus. *Ne verba trajiciamus aperte, quo nelius aut cadat aut volvatur oratio.*

Cicéron n'eſt point de l'avis de ceux qui penſoient que c'étoit aſſez que le nombre fût ſenſible à la chute des *Périodes*; & l'on voit que non ſeulement il s'appliquoit à fraper l'oreille en débutant, & à la ſatisfaire en terminant ſa phraſe par une chute harmonieuſe, mais qu'à tous les ſens ſuſpendus il plaçoit un nombre marqué. *Pleriique cenſent cadere tantum numeroſè oportere, terminarique ſententiam. Eſt autem, ut id maximè deceat; non id ſolum . . . . quare, quum aures extremum ſemper expectent, in eoque acquieſcant, id vacare numero non oportet; ſed ad hunc exitum tamen à principio fieri debet verborum illa comprehenſio, & tota à capite ita fluere, ut ad extremum veniens ipſa conſiſtat.*

Il recommande ſingulièrement de varier les déſinences: *In oratione prima pauci cernunt, poſtrema plerique: quæ quoniam apparent & intelliguntur, varianda ſunt; ne aut animorum judiciis repudientur, ne aurium ſatietate.*

Tels ſont, à l'égard du ſtyle *périodique*, les préceptes de l'un des plus harmonieux écrivains en

Éloquence ; & dans toutes les langues il eſt poſſible de profiter de ſes leçons.

Si l'on veut avoir ſous les ieux la formule de la *Période* françoiſe ; en voici des exemples.

Période à quatre membres.

Pourquoi voudriez-vous être reſpecté dans vos malheurs ; pourquoi voudriez-vous que l'on fût ſenſible à vos peines ; vous qui, dans vos proſpérités, avez montré tant d'inſolence ; vous qui n'avez jamais accordé une larme, un regard aux infortunes ?

Période à trois membres.

Pourquoi voudriez-vous être plaint & reſpecté dans vos malheurs ; vous qui, &c.

Période à deux membres.

Pourquoi voudriez-vous être reſpecté dans vos malheurs ; vous qui, dans vos proſpérités, avez montré tant d'inſolence ?

Rompez la liaiſon, & ditez : *Vous n'avez montré que de l'orgueil dans vos proſpérités. Vous n'avez pas droit de prétendre qu'on reſpecte votre infortune.* Alors vous aurez des inciſes.

Il y avoit, du temps de Cicéron, des hommes, ou ſévères ou enviеux, qui trouvoient trop d'artifice dans le ſtyle *périodique*. *Nimis enim inſidiarum*, diſoient-ils, *ad capiendas aures, adhiberi videtur, ſi, etiam in dicendo, numeri ab oratore quæruntur.*

Il y en avoit d'autres qui n'y voyoient que de l'art, & qui n'en ſentoient point l'agrément & le charme. C'eſt de ces ennemis d'un ſtyle harmonieux, *périodique*, arrondi, *numeroſæ & aptæ orationis* ; c'eſt de ces artiſans d'un ſtyle informe & raboteux (*ipſi infracta & amputata loquuntur*), que Cicéron diſoit : *Quas aures habeant, aut quid in his hominis ſimile ſit neſcio.* « Mais quelques oreilles » qu'ils aient, les miennes ſe plaiſent, ajoutoit-il » au ſentiment du nombre & à la forme régulière » & complette de la *Période*, & ne peuvent s'accoutumer ni à des phraſes eſtropiées, ni à des » phraſes rédondantes : *Meæ quidem & perfecto » completoque verborum ambitu gaudent, & » curta ſentiunt, nec amant redundantia.*

» Ces détracteurs de la *Période*, pourſuivoit Cicéron, trouvent plus beau un ſtyle dur, rompu, » & mutilé ; mais ſi la penſée & l'expreſſion ne » perdent rien de leur juſteſſe à rouler enſemble » juſqu'à leur repos, pourquoi vouloir que le ſtyle » boite ou s'interrompe à chaque pas ? *Sin probæ » res, lecta verba, quid eſt cur claudicare aut » inſiſtere orationem malint, quam cum ſententiâ » pariter excurrere ?* Cette *Période*, qui leur eſt » *odieuſe*, ne fait autre choſe que d'embraſſer la » penſée dans un cercle de mots régulier & com» plet. *Hic enim invidus numerus nihil affert » aliud, niſi ut ſit aptis verbis comprehenſa ſen» tentia* ».

Par parenthèſe, il eſt aſſez plaiſant que cet *invidus numerus* ait fait dire à quelqu'un, que *la Période eſt fille de l'envie*. Mais continuons d'écouter Cicéron.

« Nos anciens s'occupèrent, dit-il, de la penſée » & de l'expreſſion avant que de ſonger au nombre ; » car ce qu'il y a de plus néceſſaire & de plus » facile en même temps, eſt ce qu'on invente d'a» bord. *Nam quod & facilius eſt & magis neceſ» ſarium, id ſemper ante cognoſcitur.* Mais dès » qu'on eut trouvé la *Période*, tous les grands » Orateurs l'adoptèrent : *quâ inventâ, omnes uſos » magnos Oratores videmus.* Que ſi ſes détracteurs » ont des oreilles aſſez inhumaines, aſſez ſauvages » pour en méconnoître le charme, n'y a-t-il au » moins rien qui les frape dans l'exemple & l'au» torité des plus ſavants maîtres de l'Art ? *Quod » ſi aures tam inhumanas tamque agreſtes habent, ne doctiſſimorum quidem virorum eos » movebit auctoritas ?* Ces cenſeurs blâment ceux » qu'ils ne peuvent pas imiter & ce qu'ils n'ont » point l'art de faire ; *eos vituperant qui apta & » finita pronunciant* : & il ne leur ſuffit pas qu'on » s'abſtienne de mépriſer leur impuiſſance, ils exi» gent qu'on l'aplaudiſſe : *quod qui non poſſunt, » non eſt eis ſatis non contemni, laudari etiam » volunt.*

» Mais qu'ils eſſayent de compoſer quelques mor» ceaux d'une proſe nombreuſe ; & s'ils excellent » une fois dans ce genre d'écrire, on pourra croire » qu'ils n'y ont pas renoncé par déſeſpoir, mais » qu'ils le blâment ſincèrement & le négligent à » deſſein : *Atque ut planè genus hoc quod ego » laudo contempſiſſe videantur, ſcribant aliquid » vel iſocratico more, vel quo Æſchines aut De» moſthenes utitur ; tum illos exiſtimabo, non » deſperatione formidaviſſe genus hoc, ſed ju» dicio refugiſſe.* Et moi, de mon côté, je trouverai, dit-il, quelqu'un qui fera de leur proſe » rompue & diſperſée : *facilius eſt enim apta diſ» ſolvere, quam diſſipata connectere* ».

Mettez la *Période* muſicale à la place de la *Période* oratoire ; tout ce que Cicéron a dit de l'une, ſe trouvera convenir à l'autre ; & vous verrez alors ſi c'eſt aux amateurs d'un chant *périodique* & régulièrement deſſiné, ou aux partiſans d'un chant tronqué, mutilé, ſans deſſin, ſans liaiſon, ſans unité, qu'a dû s'appliquer le paſſage *quas aures habeant neſcio.*

Du reſte, le mot de *Période*, en fait de Muſique, eſt auſſi uſité qu'en parlant d'Éloquence : les bons écrivains & les hommes inſtruits n'appellent pas autrement le cercle que décrit un chant dont les parties ſe dévelopent & ſe renferment dans un

deſſin régulier & fini. Voyez l'*Eſſai ſur l'union de la Poéſie & de la Muſique.* (*M.* MARMONTEL.)

PÉRIODIQUE, adj. *Grammaire & Rhétorique.* Il ſe dit d'un ſtyle ou d'un diſcours qui a du nombre ou de l'harmonie, ou qui eſt compoſé de *Périodes* travaillées avec art. *Voyez* NOMBRE.

Le ſtyle *périodique* a deux avantages ſur le ſtyle coupé : le premier, qu'il eſt plus harmonieux ; le ſecond, qu'il tient l'eſprit en ſuſpens. La *Période* commencée, l'eſprit de l'auditeur s'engage & eſt obligé de ſuivre l'orateur juſqu'à la fin ; ſans quoi, il perdroit le fruit de l'attention qu'il a donnée aux premiers mots. Cette ſuſpenſion eſt très-agréable à l'auditeur, elle le tient toujours éveillé & en haleine : ce qui prouve que le ſtyle *périodique* eſt plus propre aux diſcours publics que le ſtyle coupé, quoique celui-ci n'en doive pas être exclu ; mais le premier doit y domioer. (*ANONYME.*)

PÉRIPHRASE, ſ. f. *Rhétor.* C'eſt à dire, *Circonlocution*, détour de mots ; figure dont Quintilien a ſi bien traité (*liv. VIII* ; c. vj.). *Pluribus verbis, quum id quod uno aut paucioribus dici poteſt, explicatur*, Periphraſim *vocant*, circuitum loquendi ; *qui nonnunquam neceſſitatem habet, quoties dictu deformia operit . . . . Interim ornatum petit ſolum, qui eſt apud poetas frequentiſſimus, & apud oratores non rarus, ſemper tamen adſtrictior.* Il eſt de la décence de recourir aux *Périphraſes*, pour faire entendre les choſes qu'il ne convient pas de nommer. Ces tours d'expreſſion ſont ſouvent néceſſaires aux orateurs. La *Périphraſe*, en étendant le diſcours, le relève ; mais il la faut employer avec choix & avec meſure, pour qu'elle ſoit *orationis dilucidior circuitio*, & pour y produire une belle harmonie.

Platon, dans une oraiſon funèbre, parle ainſi : « Enfin, Meſſieurs, nous leur avons rendu les derniers devoirs, & maintenant ils achèvent ce fatal » voyage ». Il appelle la mort *ce fatal voyage* ; enſuite il parle des derniers devoirs comme d'une pompe publique, que leur pays leur avoit préparée exprès pour les conduire hors de cette vie. De même Xénophon ne dit point, Vous travaillez beaucoup ; mais « Vous regardez le travail comme » le ſeul guide qui peut vous conduire à une vie » heureuſe ».

La *Périphraſe* ſuivante d'Hérodote eſt encore plus délicate. La déeſſe Vénus, pour châtier l'inſolence des ſcythes, qui avoient oſé piller ſon temple, leur envoya une *maladie qui les rendoit femmes*. Il y a dans le grec θηλείαν νοῦσον ; c'eſt vraiſemblablement le vice de ceux dont S. Grégoire de Nazianze dit qu'ils ſont

Ἀνανδίας αἴνιγμα, ἢ γραφὴ παθῶν,
Ἄνδρες γυναιξὶ ἢ γυναῖκες ἀνδράσι.

Un paſſage du ſcoliaſte de Thucydide eſt déciſif. Il parle de Philoctète, qu'on ſait avoir été puni par Vénus de la même maniere qu'Hérodote dit qu'elle punit les ſcythes.

Cicéron, dans ſon plaidoyer pour Milon, uſe d'une *Périphraſe* encore plus belle que celle de l'hiſtorien grec. Au lieu de dire que les eſclaves de Milon tuèrent Clodius, il dit : *Fecerunt ſervi Milonis, neque imperante, neque ſciente, neque præſente domino, id quod ſuos quiſque ſervos in tali re facere voluiſſet.* Cet exemple, auſſi bien que celui d'Hérodote, entre dans le trope que l'on nomme *euphémiſme*, par lequel on déguiſe les idées déſagréables, odieuſes, ou triſtes, ſous des noms, qui ne ſont point les noms propres de ces idées : ils leur ſervent comme de voiles ; & ils en expriment en apparence de plus agréables, de moins choquantes, ou de plus honnêtes, ſelon le beſoin.

L'uſage de la *Périphraſe* peut s'étendre fort loio, & la Poéſie en tire ſouvent beaucoup d'éclat ; mais il faut alors qu'elle faſſe une belle image. On a eu raiſon de blâmer cette *Périphraſe* de Racine, dans le récit de Théramène ;

Cependant, ſur le dos de la plaine liquide,
S'élève à gros bouillons une montagne humide : —

une montagne humide qui s'élève à gros bouillons ſur la plaine liquide, eſt proprement de l'enflure. Le *dos de la plaine liquide* eſt une métaphore qui ne peut ſe tranſporter du latin en françois ; enfin, la *Périphraſe* n'eſt pas exacte, & ſort du langage de la Tragédie.

Mais les deux vers ſuivants,

Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe ſe recourbe en replis tortueux ;

ces deux vers, dis-je, ſont bien éloignés d'être une *Périphraſe* giganteſque ; c'eſt de la grande Poéſie, où ſe trouve la préciſion du deſſin & la hardieſſe du coloris. Oublions ſeulement que c'eſt Théramène qui parle. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) PÉRIPHRASE, ſ. f. C'eſt un mot d'origine grèque. Περίφρασις, *circumlocutio* ; RR. περὶ, *circum*, & φράζω, *loquor*. La *Périphraſe* eſt une figure de penſée par dévelopement, dans laquelle, au lieu de l'expreſſion ſimple qui rendroit l'idée immédiatement & ſans aprêt, on ſe ſert d'une expreſſion plus étendue, qui dévelope les idées partielles de celle que l'on veut faire entendre ſans la montrer directement.

Pour être un véritable ornement dans le diſcours, la *Périphraſe* ne doit point y paroître ſans un juſte fondement ; autrement, ce ne ſeroit plus qu'une circonlocution vicieuſe. *Voyez* CIRCONLOCUTION. Différents motifs font recourir à cette

Digitized by Google

figures & les expreſſions qu'on y emploie doivent alors être adaptées au motif.

I. Ou y a recours par bienſéance, lorſqu'on a beſoin d'exprimer certaines choſes qu'on ne peut exprimer par leur nom ſans pécher contre l'honnêteté. Maimbourg parle ainſi de la mort d'Arius: *L'effet de cette crainte fut ſi prompt & ſi violent, que*, ſe ſentant preſſé d'une néceſſité naturelle, *il fut obligé de ſe retirer à la hâte dans un lieu public qu'on lui montra tout joignant la place; & là il mourut ſur le champ d'un horrible genre de mort.*

II. Par délicateſſe, pour relever des choſes communes ou baſſes. *Ces foudres de bronze*, dit Fléchier, *que l'enfer a inventés pour la deſtruction des hommes*; c'eſt à dire, *les canons.*

Voltaire, au lieu de dire ſimplement, *Demandez à Silva comment ſe forme le chile & le ſang*, anoblit ces idées par une *Périphraſe*:

Demandez à Silva, par quel ſecret myſtère
Ce pain, cet aliment, dans mon corps digéré,
Se transforme *en un lait doucement préparé*;
Comment, *toujours filtré dans ſes routes certaines*,
En longs ruiſſeaux de pourpre il court enfler mes veines.

III. Par néceſſité, quand il s'agit de traduire, & que l'une des deux langues, comme cela arrive ſouvent, n'a point de terme qui ſoit le juſte équivalent de celui de l'autre idiome.

Salluſte, par exemple, dit de Catilina (*Bell. Catil.* V.) qu'il étoit *ingenio malo pravoque*: les deux adjectifs *malo* & *pravo*, qui ſont ſynonymes, ſembleroient pouvoir ſe rendre par un ſeul chez notre langue, ainſi que l'a fait l'abbé de Caſſagne, qui dit qu'*il avoit de très-méchantes inclinations*; mais ce n'eſt pas rendre Salluſte. Le P. Dotteville, ſans rendre l'*ingenio*, met deux adjectifs françois à la place des deux latins, & dit de l'homme, qu'*il étoit pervers & corrompu*; mais ces deux adjectifs ſont-ils de juſtes équivalents, & le font-ils bien clairement? Qu'on me pardonne ſi je me cite en exemple; ce n'eſt pas que je prétende me donner pour modèle, je ne veux que faire entendre ma penſée ſur l'uſage de la *Périphraſe* dans le cas dont il s'agit: j'ai donc cru devoir rendre la valeur de ces deux termes, en développant les idées acceſſoires compriſes dans leur ſignification reſpective, *il étoit d'un caractère porté au mal par nature & par habitude*; c'eſt, je crois, le véritable ſens de Salluſte, puiſqu'il eſt avoué que MALUS *eſt naturâ*, PRAVUS *exercitio & uſu.* On m'a conſeillé de dire, dans mes dernières éditions, *il étoit d'un caractère méchant & dépravé*: j'ai fait, j'en conviens, d'être plus près de la lettre de l'hiſtorien; mais ſuis-je auſſi près de ſa penſée?

De même, ſi l'on avoit à traduire en latin le nom *Perruque*: comme ce mot exprime une idée factice inconnue aux anciens, ils ne nous ont laiſſé aucun terme qui y correſponde; nous ſerions donc forcé de recourir à la *Périphraſe*, & de dire *Coma adſcititia* (Chevelure empruntée d'ailleurs).

IV. Par énergie, dans l'intention de développer ſpécialement certaines idées partielles, ſur leſquelles on fonde ce que l'on avance. Joad, par exemple, auroit pu dire ſimplement à Abner, *Dieu ſait bien des méchants arrêter les complots*; mais Racine, qui vouloit mettre dans la bouche du grand prêtre & la maxime & la preuve, l'a priſe dans une idée partielle de celle de Dieu, dans l'idée d'un miracle de ſa toute-puiſſance:

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait auſſi des méchants arrêter les complots.

L'Antonomaſe (*voyez* ce mot), qui eſt une eſpèce de *Périphraſe*, ne doit, pour faire un bon effet dans le diſcours, y être employée que dans de pareilles vûes.

V. Par Euphémiſme (*voyez* ce mot), pour adoucir des idées qui pourroient paroître dures & révoltantes. Cicéron, contraint d'avouer que les gens de Milon avoient tué Clodius, n'a garde d'en faire l'aveu ſans précaution; c'eût été perdre ſa partie: mais en uſant de *Periphraſe*, il déguiſe l'horreur de ce meurtre ſous une idée, qui ne pouvoit déplaire aux juges & qui ſembloit même les intéreſſer, d'autant plus qu'il a d'abord montré la choſe comme un guet-apens de la part de Clodius:

Fecerunt id ſervi Milonis (dicam enim, non derivandi criminis cauſâ, ſed ut factum eſt) neque imperante, neque ſciente, neque præſente domino, quod ſuos quiſque ſervos in tali re facere voluiſſet. Pro Milone. x. 29.

Les eſclaves de Milon (car je le dirai, non pour éluder l'accuſation, mais comme le fait s'eſt paſſé) firent ſans l'ordre de leur maître, à ſon inſu, loin de ſes regards, ce que chacun auroit déſiré que ſes eſclaves euſſent fait en pareille occaſion.

VI. Par goût, pour orner & embellir l'élocution: c'eſt un fonds où puiſent quelquefois les orateurs, principalement dans le genre démonſtratif; mais c'eſt ſurtout pour les poètes une mine abondante.

M. Thomas, admirant la tranquilité de M. le Dauphin *au moment de ſa mort*, ſubſtitue à ces quatre mots une *Périphraſe* admirable: *Quoi!* dit-il, *dans le moment où tout échape, où le trône s'enfonce & ne laiſſe voir à ſa place qu'un tombeau qui s'ouvre; quand tous les êtres qui environnent l'âme s'en détachent & ſe reculent; quand les ſens qui la lient à l'univers ſe retirent; quand les reſſorts de la machine crient & ſe rompent; lorſque le temps n'eſt plus que le calcul lent & affreux de la deſtruction; quand*

J'ai mal à ma tête ; on n'a pas mal à la tête d'un autre, & par conſéquent *ma* eſt ſuperflu.

Ces raiſons ſont aſſez ſuffiſantes pour diſſiper vos ennuis ; le mot *ſuffiſantes* renferme *aſſez*, qui ne peut donc ſe répeter qu'en pure perte.

Deux grands écrivains ſont tombés dans la *Périſſologie* de cette première eſpèce, le ſage Boileau & le poète Rouſſeau : c'eſt de pareils hommes qu'il faut relever les fautes, afin d'empêcher qu'elles ne deviennent contagieuſes.

Boileau commence ainſi la ſatire *jx*, *à ſon Eſprit ;*

C'eſt à vous, mon Eſprit, à qui je veux parler:

& Rouſſeau, dans ſa comédie des *Aïeux chimériques* (l. *j.*), fait dire à Ariſte ;

Non, ce n'eſt qu'à ſa mère à qui le dois parler.

La *Périſſologie* de chacun de ces deux vers, dont le ſecond paroît avoir été fait à l'exemple & ſur l'autorité du premier, vient de ce que la prépoſition *à* y eſt vainement répétée deux fois : il falloit dire ſimplement, par exemple ;

C'eſt à vous, mon Eſprit, que je prétends parler ;
Non, ce n'eſt que ſa mère à qui je dois parler.

II. La ſeconde eſpèce de *Périſſologie*, qui s'obſtine à remanier la même penſée, & à la montrer par pure oſtentation ſous toutes les faces poſſibles, eſt une des ſources de la prolixe abondance d'Ovide, & l'une des raiſons qui ont éloigné Sénèque de l'inſtitution publique, quoiqu'il ſoit plein de maximes précieuſes & énergiques. C'eſt un défaut contre lequel la Jeuneſſe doit ſe tenir en garde, parce qu'elle ne voit ordinairement dans cette abondance, que l'idée de richeſſe, qui la flatte.

Le mot *Périſſologie*, en grec Περισσολογία, vient de l'adjectif περισσὸς ; *ſuperfluus*, & de λόγος, *dictio ;* & l'adjectif περισσὸς a pour racine, ou ὑπὲρ, *ultra*, ou περὶ, *ſupra*. Ce mot ſignifie donc littéralement *Diſcours ſuperflu :* il eſt clair que c'eſt un véritable défaut ; car en matière d'Élocution, dit ſagement Quintilien (*Inſt. orat.* viij. 6), tout ce qui n'eſt pas utile eſt nuiſible ; *obſtat enim quidquid non adjuvat.*

On donne quelquefois à ce vice le nom inutile de *Datiſme*. *Voyez* ce mot. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PÉRISSOLOGIQUE, adj. Infecté du vice de la Périſſologie. *Un diſcours périſſologique. Un auteur périſſologique.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PÉRORAISON, ſ. f. (*Belles-Lettres, art oratoire.*) Dans l'Éloquence de la Tribune & dans celle de la Chaire, où il s'agit ſur tout d'intéreſſer & d'émouvoir, la *Péroraiſon* eſt une partie eſſencielle du diſcours ; parce que c'eſt elle qui donne la dernière impulſion aux eſprits, & qu'elle décide la volonté, l'inclination d'un auditoire libre.

Dans l'Éloquence du Barreau, elle n'a pas la même importance, parce que le juge n'eſt ou ne doit être que la loi en perſonne, & que ce n'eſt pas ſa volonté, mais ſon opinion qu'il s'agit de déterminer : cependant comme le juge eſt homme, il ne ſera jamais inutile de l'intéreſſer en faveur de l'innocence & de la foibleſſe, de la juſtice & de la vérité ; & une *Péroraiſon* pathétique ne ſera indigne de l'Éloquence, que lorſqu'on l'emploiera pour faire triompher l'iniquité, le menſonge, ou le crime. Dans un plaidoyer où le ſentiment n'eſt pour rien, & dans lequel, par conſéquent, il ſeroit ridicule de faire uſage de l'Éloquence pathétique, la concluſion ne doit être que le réſumé de la cauſe. C'eſt un épilogue qui réunit tous les moyens épars & dévelopés dans le courant du diſcours, afin de les rendre préſents à la mémoire au moment de la déciſion ; & cet épilogue conſiſte ou à parcourir les ſonſinités des choſes & à les rappeler article par article, ou à reprendre la diviſion, & à exprimer la ſubſtance des raiſonnements qu'on a faits ſur chacun des points capitaux.

Il ſera mieux encore, dit Cicéron, de récapituler en peu de mots les moyens de la partie adverſe, & les raiſons avec leſquelles on les aura réfutés & détruits : ainſi, non ſeulement la preuve, mais la réfutation, ſera préſente à l'auditeur ; & on aura droit de lui demander s'il déſire encore quelque choſe, & s'il reſte encore dans l'affaire quelque difficulté à reſoudre, quelque nuage à diſſiper.

La règle générale que preſcrit Cicéron pour ce réſumé de la cauſe, c'eſt de n'y rappeler que les points importants, & de donner à chacun d'eux le plus de force, mais le moins d'étendue qu'il eſt poſſible : *Ut memoria, non oratio renovata videatur.*

Une énumération rapide, un dilemme preſſé, un ſyllogiſme qui ramaſſe toute la cauſe en un ſeul point de vûe, ſuffit le plus ſouvent à la concluſion. Un beau modéle dans ce genre eſt la propoſition que fait Ajax pour décider à qui d'Ulyſſe ou de lui-même appartiennent les armes d'Achile.

Arma viri fortis medios mittantur in hoſtes ;
Inde jubete peti, & referentem ornate relatis.

Ovid. Métam. liv. 13.

Mais ſi la nature de la cauſe donne lieu à une Éloquence véhémente, le réſumé que Cicéron appelle *Énumération*, eſt ſuivi d'un mouvement oratoire qui ſera ou d'indignation ou de commiſeration.

L'indignation conſiſte à rendre odieuſe ou la perſonne ou la cauſe de l'adverſaire, & elle doit naître des circonſtances aggravantes que la cauſe peut préſenter. Cicéron ſuppoſe qu'il s'agiſſe d'une offenſe, dont l'orateur porte ſa plainte. Le premier moyen,

Digitized by Google

dit-il, d'en faire voir l'indignité, c'eſt de montrer combien une telle action a été de tout temps criminelle aux ieux du Ciel & de la Terre, combien les cités policées, les nations, nos ancêtres, nos légiſlateurs, les hommes les plus ſages l'ont jugée digne de châtiment. Le ſecond moyen c'eſt de montrer quelles perſonnes le crime attaque : ou tous les hommes ou le plus grand nombre; & il en ſera plus atroce : ou des ſupérieurs revêtus d'autorité; & il en ſera plus inſolent : ou des égaux; & il en ſera plus ioique : ou des inferieurs, & il en ſera plus lâche, plus inhumain, plus odieux. Le troiſième eſt de faire obſerver ce qui arriveroit, ſi chacun en faiſoit autant, & d'avertir les juges que, ſi cet exemple étoit impuni, l'audace du coupable auroit bientôt des émules; que nombre d'hommes ſont déja prêts à l'imiter, & qu'ils n'attendent, pour ſavoir ſi la même choſe leur eſt permiſe, que le jugement qui décidera ſi elle lui eſt pardonnée. Le quatrième eſt de démontrer que l'action a été commiſe de deſſein prémédité, & d'ajouter que, ſi quelquefois il eſt bon de pardonner à l'imprudence, il n'eſt jamais permis de pardonner au crime volontaire & délibéré. Le cinquième eſt de prouver que dans cette action, que nous voulons depeindre comme noire, cruelle, atroce, tyrannique, on a employé la violence & les moyens les plus condamnés par les lois. Le ſixième eſt de remarquer que ce n'eſt pas un de ces crimes dont on ait vu mille exemples, & qu'il répugne même à la nature des hommes féroces, des nations barbares, & des plus cruels animaux : ceci convient aux crimes commis contre les parents du coupable, contre ſa femme, ſes enfants, contre les perſonnes du même ſang, & par degré contre les ſuppliants, les amis, les hôtes, les bienfaiteurs de l'accuſé; contre ceux avec qui il a paſſé ſa vie, chez qui il a été élevé, par qui il a été inſtruit; contre les morts, contre des malheureux dignes de compaſſion, contre des hommes recommandables par leurs vertus ou reſpectables par leur foibleſſe; contre ceux qui étoient hors d'état de nuire, d'attaquer, ni de ſe défendre, comme les enfants, les vieillards, & les femmes. Le ſeptième eſt de comparer ce crime à d'autres crimes connus, & de montrer combien il eſt plus lâche ou plus atroce. Le huitième eſt de ramaſſer toutes les circonſtances odieuſes qui ont précédé, ſuivi, accompagné le crime, & de l'expoſer ſi vivement aux ieux de l'auditeur, qu'il en ſoit indigné comme s'il en étoit témoin. Le neuvième, de remarquer qu'il a été commis par celui des hommes qui devoit en être le plus éloigné, & qui devoit le plus s'y oppoſer ſi un autre eût voulu le commettre. Le dixième, de s'indigner ſoi-même d'être le premier qui éprouve une pareille injure. Le onzième, de faire voir l'inſulte ajoutée à la cruauté, afin que l'orgueil & l'inſolence rendent l'injure encore plus révoltante. Le douzième, de ſupplier les auditeurs de ſe mettre à notre place; & s'il s'agit de nos enfants, de nos femmes, de nos parents, ou de quelque vieillard, de leur dire : Penſez vous-mêmes à vos parents, à vos femmes, à vos enfants. Le treizième, de dire que des ennemis même ne verroient pas ſans indignation leurs ennemis ſouffrir ce que nous éprouvons. « Tous ces moyens, ajoûte Cicéron, ſont » très-propres à exciter une indignation profonde ». Mais les cauſes auxquelles on peut les appliquer, ſont rares, & plus rarement encore elles paroiſſent au Barreau.

La *Péroraiſon* ſuppliante, celle que Cicéron appelle *Conqueſtio*, Complainte, eſt deſtinée à exciter la commiſération des auditeurs.

Il faut, dit-il, la commencer par adoucir les eſprits & par les diſpoſer à la miſéricorde; & les moyens qu'on doit y employer ſont pris de la foibleſſe commune à tous les hommes, & de l'empire de la fortune, dont nous ſommes tous les jouets. Par ces réflexions, préſentées d'un ſtyle grave & ſentencieux, nous dit ce maître en Éloquence, l'eſprit des hommes ſe laiſſe humilier & amener à la compaſſion, en conſidérant leur infirmité propre dans la miſère de leurs ſemblables.

Quant aux moyens d'inſpirer la pitié, Cicéron ſemble avoir voulu les épuiſer; & nous allons eſſayer de le ſuivre.

Ces moyens ſeront de montrer dans quel état de proſpérité s'eſt vu celui dont on plaide la cauſe, & dans quel état d'affliction & de miſère il eſt tombé; à quels malheurs il eſt ou il ſera réduit; la honte, les humiliations qu'il éprouve, ou qu'il éprouvera; & combien elles ſont indignes de ſon âge, de ſa naiſſance, de ſa première fortune, de ſes anciens honneurs, des ſervices qu'il a rendus; une peinture vive & détaillée de ſon infortune, qui la rende ſenſible aux ieux, & qui touche les auditeurs par les choſes, encore plus que par les paroles; le contraſte des biens qu'il avoit lieu d'attendre, avec les maux imprévus & cruels qui renverſent ſes eſpérances; le retour que nous invitons nos auditeurs à faire ſur eux-mêmes, lorſque nous les prions de vouloir bien ſe mettre dans la ſituation où nous ſommes, & de ſe ſouvenir, en nous voyant, de leur père, de leur mère, de leur femme, de leurs enfants (c'eſt ce moyen que, dans Homère, emploie Priam aux pieds d'Achile; c'eſt le moyen qu'emploie Andromaque aux pieds d'Hermione dans la tragédie de Racine; il n'y en a pas de plus univerſel, de plus vrai, ni de plus touchant); la privation de la ſeule conſolation que l'on pouvoit avoir : *Il eſt mort; je ne l'ai pas vu; je ne l'ai point embraſſé; ma main n'a pas fermé ſes yeux; je n'ai pas entendu ſes dernières paroles; je n'ai pas reçu ſes adieux, ſes derniers ſoupirs*; ces circonſtances qui rendent le malheur plus cruel encore : *Il eſt mort entre les mains des ennemis; il eſt couché ſans ſépulture ſur une terre étrangère, en proie aux animaux voraces; il eſt privé des mêmes honneurs qu'on ne refuſe à aucun homme après ſa mort* : la parole adreſſée à des êtres & inſenſibles, comme aux vêtements, à la maiſon de celui qui n'eſt plus, à

ce

ce qui nous reſte de lui ; ſûr & puiſſant moyen d'émouvoir ceux qui l'ont connu & qui l'ont aimé ; une peinture de la détreſſe, des infirmités, ou de la ſolitude où eſt réduit celui qu'on défend ; la recommandation qu'il a faite de quelque choſe d'intéreſſant, comme de ſes enfants, de ſa femme, de ſes parents, ou de ſa propre ſépulture (ces objets triſtes & ſacrés ſont des ſources de pathétique) ; le regret d'être ſéparé de ce qu'on a de plus cher, comme d'un père, d'un fils, d'un frère, d'un ami ; la plainte que nous arrache l'injuſtice ou la cruauté de ceux qui nous traitent indignement, & qui devroient le moins en uſer ainſi envers nous, comme nos proches, nos amis, ceux à qui nous avons fait du bien & de qui nous aurions eſpéré du ſecours ; d'humbles ſupplications, en demandant grâce ſoi-même : ce qui ne ſauroit avoir lieu qu'en parlant à un maître qu'on veut fléchir ; & Cicéron en convient lui-même : *Ignoſcite, judices ; erravit ; lapſus eſt ; non putavit ; ſi unquam poſt hac : ad parentem ſic agi ſolet. Ad judices : non fecit, non cogitavit, falſi teſtes, fictum crimen* [toutefois, en niant le crime, le même orateur ne laiſſe pas d'employer les moyens de commiſération. Voyez les *Péroraiſons* pour Muréna, pour Ligarius, pour Flaccus]; des plaintes qui auront pour objet le malheur de ceux qui nous touchent plus que notre propre malheur : l'oubli même de nos infortunes pour donner toute notre ſenſibilité à celle des autres, en marquant une force & une grandeur d'âme à l'épreuve de tous les maux qu'on nous a fait ſouffrir, & au deſſus des maux qui nous menacent ; car ſouvent la vertu & la hauteur de caractère, accompagnée de gravité, ſert mieux à exciter la commiſération, que l'abaiſſement & que l'humble prière.

Mais du moment qu'on s'apercevra que tous les cœurs ſeront émus, il ne faut plus inſiſter ſur les plaintes, dit Cicéron ; car, ſelon la remarque du rhéteur Appollonius, *Rien n'eſt ſi vite ſéché qu'une larme.*

Le modèle des *Péroraiſons* pathétiques eſt celle de la harangue pour la défenſe de Milon. C'eſt là qu'on voit l'orateur ſuppliant ſauver à l'accuſé l'humiliation de la prière, & lui conſerver toute la dignité qui convient au caractère d'un grand homme dans le malheur. Mais ce qui eſt encore très-ſupérieur à cette ſupplication, c'eſt l'indignation qui la précède, & dans laquelle Cicéron démontre avec une éloquence ſans exemple, que, ſi Milon avoit attenté à la vie de Clodius, la République lui en devroit des actions de grâces au lieu de châtiments.

En liſant cet article, on a dû obſerver que dans l'Éloquence moderne il eſt rare que ces moyens d'exciter l'indignation & la compaſſion puiſſent être mis en uſage. Mais ſi l'Éloquence n'en fait pas ſon profit, la Poéſie en ſera le ſien ; & c'eſt ſurtout pour les poètes que j'ai cru devoir les tranſcrire.

Dans l'Éloquence de la Chaire, le pathétique de la *Péroraiſon* a un objet qui ne convient qu'au genre délibératif : c'eſt d'émouvoir l'Auditoire de compaſſion pour lui-même, & d'horreur pour ſes propres vices, ou de terreur pour ſes propres dangers.

Il eſt rare en effet que l'orateur chrétien plaide la cauſe des abſents, à moins qu'il ne parle en faveur des pauvres, des orphelins, comme Vincent de Paule, lorſqu'il diſoit aux femmes pieuſes qui compoſoient ſon auditoire : « Or ſus, Meſdames, » la compaſſion & la charité vous ont fait adopter » ces petites créatures pour vos enfants. Vous avez » été leurs mères ſelon la grâce, depuis que leurs » mères ſelon la nature les ont abandonnés. » Voyez maintenant ſi vous voulez auſſi les » abandonner : ceſſez à préſent d'être leurs mères » pour devenir leurs juges. Leur vie & leur mort » ſont entre vos mains. Je m'en vais prendre les » voix & les ſuffrages. Il eſt temps de prononcer » leur arrêt & de ſavoir ſi vous ne voulez plus » avoir de miſéricorde pour eux. Ils vivront ſi » vous continuez d'en prendre un ſoin charitable ; » & ils mourront ſi vous les délaiſſez.

Cette concluſion, le modèle des *Péroraiſons* pathétiques, eut le ſuccès qu'elle méritoit : le même jour, dans la même égliſe, au même inſtant, l'hôpital des enfants trouvés, qui juſques là périſſoient dans les rues, fut fondé à Paris & doté de quarante-mille livres de rente. (Diſcours ſur l'Eloquence de la Chaire par M. l'Abbé Maury.)

Il eſt plus rare encore que l'orateur chrétien faſſe des retours ſur lui-même, & tire des moyens qui lui ſont perſonnels, le pathétique de ſa *Péroraiſon* ; quoiqu'il y en ait quelques exemples, comme celui de Boſſuet dans l'Oraiſon funèbre de Condé, & comme celui du miſſionnaire Dupleſſis dans ſon ſermon du jugement dernier. Voyez CHAIRE.

C'eſt donc à l'Auditoire que l'Éloquence évangélique, & en général l'Éloquence qui a pour objet l'utilité commune, attache l'intérêt de la *Péroraiſon*. L'orateur eſt alors le conciliateur de l'homme avec lui-même ; il le rend juge dans ſa propre cauſe ; & il ſe fait ſon avocat, ou plus tôt ſon ami, ſon père. Il le voit en péril, & en s'effrayant il l'effraye ; il le voit eſclave de ſes paſſions, & en s'affligeant de ſon humiliation & de ſon malheur il l'en afflige ; il le conjure d'avoir pitié de lui-même, & les larmes de compaſſion qu'il lui donne lui en font répandre ; il ſe place entre lui & le Dieu vengeur qui l'attend, & en criant pour lui miſéricorde, il le pénètre de frayeur, de componction, & de remords. Mais rien de plus ſtérile que ces exclamations, ces prières, ces mouvements, lorſqu'ils ſont compoſés & froidement étudiés. Ce n'eſt alors ni avec une voix doucereuſe, ni avec une voix glapiſſante qu'on déchire l'âme des auditeurs ; c'eſt avec les ſanglots, les larmes d'une douleur véritable & profonde. Si l'enthouſiaſme du zèle n'a pas dicté ces *Péroraiſons*, & s'il ne les prononce

pas; l'effet en eſt perdu. C'eſt un Bridaine, un Dupleſſis qui ſavoient les faire & les dire. Il n'appartient pas à tout homme, ni même à tout homme eloquent, de ſe montrer oppreſſé de douleur, & de parler des larmes qui l'inondent & des ſanglots qui lui étouffent la voix : *Sed finis ſit : neque enim, præ lacrymis, jam loqui poſſum.* Cic. pro Milone. (*M.* MARMONTEL.)

(*N.*) PERSONNAGE, RÔLE. *Synonymes.* Ces deux termes deſignent également l'objet d'une repréſentation, ſoit ſur la ſcène, ſoit dans le monde.

Le terme de *Perſonnage* eſt plus relatif au caractère de l'objet repréſenté; celui de *Rôle*, à l'art qu'exige la repreſentation : le choix des épithètes dont ils s'accommodent dépend de cette diſtinction.

Un *Perſonnage* eſt conſidérable ou peu important; noble ou bas; principal ou ſubordonné; grand ou petit; intéreſſant ou froid; amoureux, ambitieux, fier, *&c.* Un *Rôle*, eſt aiſé ou difficile; ſoutenu ou démenti; rendu avec intelligence, avec goût, avec feu; ou eſtropié, exécuté mauſſadement, froidement, maladroitement, *&c.*

C'eſt au poëte à décider les *Perſonnages* de ſa pièce & à les caractériſer. C'eſt à l'acteur à choiſir ſon *Rôle*, à l'étudier, & à le rendre.

Il eſt preſque impoſſible à un Méchant de faire long temps, ſans ſe démentir, le *Rôle* d'Homme de bien : ce *Rôle* eſt trop difficile pour lui; parce qu'il le tiendroit dans une contrainte d'autant plus gênante, que l'acteur eſt plus loin de reſſembler au *Perſonnage* qu'il veut repréſenter. (*M.* BEAUZÉE.)

PERSONNAGE ALLÉGORIQUE (*Poéſie*). C'eſt tout être inanimé que la Poéſie perſonnifie. Les *Perſonnages allégoriques* que la Poéſie emploie, ſont de deux eſpèces; il y en a de *parfaits*, & d'autres que nous appelons *imparfaits*.

Les *Perſonnages parfaits* ſont ceux que la Poéſie crée entièrement, auxquels elle donne un corps & une âme, & qu'elle rend capables de toutes les actions & de tous les ſentiments des hommes. C'eſt ainſi que les poëtes ont perſonnifié dans leurs vers la Victoire, la Sageſſe, la Gloire, en un mot, tout ce que les peintres ont perſonnifié dans leurs tableaux.

Les *Perſonnages imparfaits* ſont les êtres qui exiſtent déja réellement, auxquels la Poéſie donne la faculté de penſer & de parler qu'ils n'ont pas, mais ſans leur prêter une exiſtence parfaite & ſans leur donner un être tel que le nôtre. Ainſi, la Poéſie fait des *Perſonnages allégoriques imparfaits*, quand elle prête des ſentimens aux bois, aux fleuves, en un mot, quand elle fait parler & penſer tous les êtres inanimés, ou quand, élevant les animaux au deſſus de leur ſphère, elle leur prête plus de raiſon qu'ils n'en ont, & la voix articulée qui leur manque.

Ces derniers *Perſonnages allégoriques*, ſont le plus grand ornement de la Poéſie, qui n'eſt jamais ſi pompeuſe que lorſqu'elle fait parler toute la nature : c'eſt en quoi conſiſte la beauté du pſeaume 113, *In exitu Iſrael de Ægypto*, & de quelques autres. Mais ces *Perſonnages imparfaits* ne ſont point propres à jouer un rôle dans l'action d'un poëme, à moins que cette action ne ſoit celle d'un Apologue : ils peuvent ſeulement, comme ſpectateurs, prendre part aux actions des autres *Perſonnages*, ainſi que les chœurs prenoient part aux tragédies des anciens.

Les *Perſonnages allégoriques* ne doivent pas jouer un des rôles principaux d'une action; mais ils y peuvent ſeulement intervenir, ſoit comme des attributs des *Perſonnages* principaux, ſoit pour exprimer plus noblement, par le ſecours de la fiction, ce qui paroîtroit trivial s'il étoit dit ſimplement. Voilà pourquoi Virgile perſonnifie la Renommée dans l'*Enéide*.

Quant aux actions allégoriques, elles n'entrent guere avec ſuccès que dans les fables & autres ouvrages deſtinés à inſtruire l'eſprit en le divertiſſant. Les converſations que les fables ſuppoſent entre les animaux, ſont des actions allégoriques; mais ces actions allégoriques ne ſont point un ſujet propre pour le poëme dramatique, dont le but eſt de nous toucher par l'imitation des paſſions humaines : ce piédeſtal, dit l'Abbé Dubos, n'eſt point fait pour la ſtatue. (*Le Chevalier* DE JAUCOURT.)

(*N.*) PERSONNIFIER, PERSONNALISER. *Syn.* Le dictionnaire de Trévoux admet ces deux verbes dans le même ſens, en donnant le premier comme nouvellement confirmé par l'uſage; & dans la première Encyclopédie on paroît avoir adopté la même opinion. Cependant dès que l'uſage autoriſe l'un ſans réprouver l'autre, il me ſemble qu'il les juge tous deux néceſſaires; & ils ne peuvent l'être tous deux, ſi ce n'eſt dans des ſens différents. J'avoue qu'on *perſonnaliſe* & qu'on *perſonnifie*, en introduiſant dans le diſcours des perſonnages de pure fiction; c'eſt donc également feindre des perſonnages, & c'eſt par là que ces deux verbes ſont ſynonymes. Mais *perſonnaliſer*, c'eſt feindre des perſonnages quelconques, pour leur prêter des attributs qu'on ne veut pas laiſſer dans une généralité trop vague; & *Perſonnifier*, c'eſt feindre des perſonnages impoſſibles, en prêtant à des êtres inanimés, phyſiques ou abſtraits, la figure, le langage, les ſentiments d'un perſonnage réel : dans le premier cas, on fait, à des perſonnages feints, l'application d'une vérité, d'une maxime générale, afin de faciliter cette application ſur les perſonnages réels auxquels elle peut convenir; dans le ſecond cas, on tranſforme en perſonnages des êtres qui ne le ſont point, afin de donner au diſcours plus de priſe

ſur l'imagination, par la vivacité des images qui naiſſent de cet artifice.

On *perſonnaliſe* une vérité, une maxime, une inſtruction, en l'appliquant à des perſonnages quelconques quoique feints, dans leſquels elle devient plus ſenſible & dès là plus utile, parce que cette fiction la tire d'une généralité trop vague. C'eſt ainſi que La Fontaine, au lieu de dire ſimplement qu'*il n'eſt pas poſſible d'en impoſer au Ciel*, ce qui ne ſeroit qu'un vérité triviale énoncée ſans fruit, *perſonnaliſe* la maxime dans ſa belle fable intitulée *le Bucheron & Mercure*, & la rend ainſi trés-intéreſſante & en quelque manière plus vraie.

On *perſonnifie* des êtres inanimés, afin de peindre avec chaleur & de toucher, au lieu de diſcourir froidement & d'ennuyer. C'eſt ainſi que les poëtes ont *perſonnifié* la Diſcorde, la Renommée, l'Avarice, l'Amour, la Patrie, *&c.*

L'Allégorie *perſonnaliſe*, la Proſopopée *perſonnifie* : quelquefois les deux figures ſe réuniſſent, & alors on *perſonnaliſe* & on *perſonnifie* tout à la fois; ce qui arrive ſouvent aux fabuliſtes. Voici une maxime générale :

» Nous prenons bien ſouvent, pour nous faire valoir,
» Des moyens inſenſés, qui ne font que mieux voir
» Notre jalouſe inſuffiſance ».

M. de La Motte la *perſonnaliſe* par Allégorie, en mettant en action un perſonnage feint qu'il met ſur la ſcène; & ce perſonnage feint, c'eſt la Lune, qu'il *perſonnifie* par Proſopopée, dans ſa fable de l'*Eclipſe*. (*M.* BEAUZÉE.)

PERSONNE, ſ. f. *Gramm.* Il y a trois relations générales que peut avoir à l'acte de la parole le ſujet de la propoſition; car ou il prononce lui-même la propoſition dont il eſt le ſujet, ou la parole lui eſt adreſſée par un autre, ou il eſt ſimplement ſujet ſans prononcer le diſcours & ſans être apoſtrophé. Dans cette propoſition, *Je ſuis le ſeigneur ton Dieu* (*Exod.* xx, 2.); c'eſt Dieu qui en eſt le ſujet, & à qui il eſt attribué d'être le ſeigneur Dieu d'Iſraël; mais en même temps c'eſt lui qui produit l'acte de la parole, qui prononce le diſcours: dans celle-ci (*Pſ.* l.), *Dieu, ayez pitié de moi ſelon votre grande miſéricorde*, c'eſt encore Dieu qui eſt le ſujet, mais ce n'eſt pas lui qui parle, c'eſt à lui que la parole eſt adreſſée: enfin dans celle-ci (*Eccli.* xvij. 1.), *Dieu a créé l'homme de terre & l'a fait à ſon image*, Dieu eſt encore le ſujet, mais il ne parle point & le diſcours ne lui eſt point adreſſé.

Les grammairiens latins ont donné à ces trois relations générales le nom de *Perſonnes*. Le mot latin *Perſona* ſignifie proprement le maſque que prenoit un acteur ſelon le rôle dont il étoit chargé dans une pièce de Théâtre; & ce nom eſt dérivé de *ſonare*, rendre du ſon, & de la particule ampliative *per*, d'où *perſonare*, rendre un ſon éclatant. Gabius-Baſſus, dans Aulugelle (V. *vij*), nous apprend que le maſque étoit conſtruit de manière que toute la tête en étoit enveloppée, & qu'il n'y avoit d'ouverture que celle qui étoit néceſſaire à l'émiſſion de la voix; qu'en conſéquence tout l'effort de l'organe ſe portant vers cette iſſue, les ſons en étoient plus clairs & plus réſonnants: ainſi, l'on peut dire que ſans maſque *vox ſonabat*, mais qu'avec le maſque, *vox perſonabat*; & de là le nom de *Perſona* donné à l'inſtrument qui facilitoit le retentiſſement de la voix, & qui n'avoit peut-être été inventé qu'à cette fin, à cauſe de la vaſte étendue des lieux où l'on repréſentoit les pièces dramatiques. Le même nom de *Perſona* fut employé enſuite pour exprimer le rôle même dont l'acteur étoit chargé; & c'eſt une Métonymie du ſigne pour la choſe ſignifiée, parce que la face du maſque étoit adaptée à l'âge & au caractère de celui qui étoit cenſé parler, & que quelquefois c'étoit ſon portrait même: ainſi, le maſque étoit un ſigne non équivoque du rôle.

C'eſt dans ce dernier ſens, de *Perſonnage* ou de *Rôle*, que l'on donne en Grammaire le nom de *Perſonnes* aux trois relations dont on vient de parler, parce qu'en effet ce ſont comme autant de rôles accidentels dont les ſujets ſe revêtent ſuivant l'occurrence, dans la production de la parole, qui eſt la repréſentation ſenſible de la penſée. On appelle *première Perſonne*, la relation du ſujet qui parle de lui-même; *ſeconde Perſonne*, la relation du ſujet à qui l'on parle de lui-même; & *troiſiéme Perſonne*, la relation du ſujet dont on parle, qui ne prononce ou qui n'eſt pas cenſé prononcer lui-même le diſcours, & à qui il n'eſt point adreſſé.

On donne auſſi le nom de *Perſonnes* aux différentes terminaiſons des verbes qui indiquent ces relations, & qui ſervent à mettre les verbes en concordance avec le ſujet conſidéré ſous cet aſpect : *ego amo*, *tu amas*, *Petrus amat*, voilà le même verbe avec les terminaiſons relatives aux trois différentes *Perſonnes* pour le nombre ſingulier; *nos amamus*, *vos amatis*, *milites amant*, le voilà dans les trois *Perſonnes* pour le nombre pluriel.

Il y a donc en effet quelque différence dans la ſignification du mot *Perſonne*, ſelon qu'il eſt appliqué au ſujet du verbe ou au verbe même. La *Perſonne*, dans le ſujet, c'eſt ſa relation à l'acte de la parole; dans le verbe, c'eſt une terminaiſon qui indique la relation du ſujet à l'acte de la parole. Cette différence de ſens doit en mettre une dans la manière de s'expliquer, quand on rend compte de l'analyſe d'une phraſe; par exemple, *nos autem viri fortes ſatisfeciſſe videmur*: il faut dire que *nos* eſt *de* la première *Perſonne* du pluriel, & que *videmur* eſt *à* la première *Perſonne* du pluriel. *De* indique quel-

que choſe de plus propre, de plus permanent; *à* marque quelque choſe de plus accidentel & de moins néceſſaire. Il faut dire, par la même raiſon, qu'un nom eſt *de tel* genre, par exemple, du genre maſculin, & qu'un adjectif eſt *à* tel genre, *au* genre maſculin : le genre eſt fixe dans les noms, & leur appartient en propre ; il eſt variable & accidentel dans les adjectifs.

Comme la différence des *Perſonnes* n'opère aucun changement dans la forme des ſujets, & qu'elle n'influe que ſur les terminaiſons des verbes, cela a fait croire au contraire à Sanctius (*Minerv. I.* 32.), que les verbes ont ſeuls des *Perſonnes*, & que les noms n'en ont point, *ſed ſunt alicujus perſonæ verbalis*. Il devoit donc raiſonner de même ſur les genres à l'égard des noms & des adjectifs, & dire que les noms n'ont point de genres, puiſque leurs terminaiſons ſont invariables à cet égard ; & qu'ils ſont propres aux adjectifs, puiſqu'ils en ſont varier les terminaiſons. Cependant, par une contradiction ſurprenante dans un homme ſi habile, il a pris une route tout oppoſée, & a regardé le genre comme appartenant aux noms, à l'excluſion des adjectifs, quoique l'influence des genres ſur les adjectifs ſoit la même que celle des *Perſonnes* ſur les verbes. Mais outre la contrariété des deux procédés de Sanctius, il n'a trouvé la vérité ni par l'un ni par l'autre. Les genres ſont, par raport aux noms, différentes claſſes dans leſquelles les uſages des langues les ont diſtribués ; & par raport aux adjectifs, ce ſont différentes terminaiſons adaptées à la différence des claſſes de chacun des noms auxquels on peut les raporter. Pareillement les *Perſonnes* ſont, dans les ſujets, des points de vûe particuliers ſous leſquels il eſt néceſſaire de les enviſager ; & dans les verbes ce ſont des terminaiſons adaptées à ces divers points de vûe en vertu du principe d'identité. *Voyez* GENRE & IDENTITÉ.

De là vient que, comme les adjectifs s'accordent en genre avec les noms leurs corrélatifs, les verbes s'accordent en *Perſonne* avec leurs ſujets : ſi un adjectif ſe raporte à des noms de différents genres, on le met au pluriel à cauſe de la pluralité des corrélatifs, & au genre le plus noble ; *frater & ſoror ſunt pii* : de même ſi un verbe ſe raporte à des ſujets de diverſes *Perſonnes*, on le met au pluriel, à cauſe de la pluralité des ſujets, & à la *Perſonne* la plus noble ; *ego & tu ibimus*. C'eſt de part & d'autre, non la même raiſon, ſi vous voulez, mais une raiſon toute paſeille. *Voyez au ſurplus* PERSONNEL & IMPERSONNEL. (*M. BEAUZÉE.*)

PERSONNEL, ELLE, adj. *Gramm.* Ce mot ſignifie *qui eſt relatif aux perſonnes*, ou *qui reçoit des inflexions relatives aux perſonnes*. On applique ce mot aux pronoms, aux terminaiſons de certains modes des verbes, à ces modes des verbes, & aux verbes mêmes.

On appelle pronoms *perſonnels* ceux qui préſentent à l'eſprit des êtres déterminés par l'idée préciſe de l'une des trois perſonnes. Les pronoms *perſonnels*, dans le ſyſtême ordinaire des grammairiens, ne ſont qu'une eſpèce particulière ; & l'on y ajoûte les pronoms démonſtratifs, les poſſeſſifs, les relatifs, *&c.* Mais il n'y a de véritables pronoms que ceux que l'on nomme *perſonnels* ; & les autres prétendus pronoms ſont ou des noms, ou des adjectifs, ou même des adverbes. *Voyez* PRONOM.

Les terminaiſons *perſonnelles* de certains modes des verbes ſont celles qui ſont relatives à l'une des trois perſonnes, & qui ſervent à marquer l'identification du verbe avec un ſujet de la même perſonne déterminée. *Ego amo*, *tu amas*, *Petrus amat* ; voilà le même verbe identifié, par la concordance, avec le ſujet *ego*, qui eſt de la première perſonne ; avec le ſujet *tu*, qui eſt de la ſeconde ; & avec le ſujet *Petrus*, qui eſt de la troiſième.

On peut encore regarder comme des terminaiſons *perſonnelles* ou comme des cas *perſonnels*, le nominatif & le vocatif des noms. En effet, dans une propoſition on ne conſidère la perſonne que dans le ſujet, parce qu'il n'y a que le ſujet qui prononce le diſcours, ou à qui on l'adreſſe, ou dont on énonce l'attribut ſans qu'il parle ni qu'il ſoit apoſtrophé. Or le nominatif eſt le cas qui déſigne le nom comme ſujet de la troiſième perſonne, c'eſt à dire, comme le ſujet dont on parle ; *Dominus probavit me* : le vocatif eſt le cas qui déſigne le nom comme ſujet de la ſeconde perſonne, c'eſt à dire, comme le ſujet à qui on parle ; *Domine probaſti me* : C'eſt la ſeule différence qu'il y ait entre ces deux cas : & parce que la terminaiſon *perſonnelle* du verbe eſt toujours ſuffiſante pour déſigner ſans équivoque cette idée acceſſoire de la ſignification du nom qui eſt ſujet, c'eſt pour cela que le vocatif eſt ſemblable au nominatif dans la plupart des noms latins au ſingulier, & que ces deux cas, en latin & en grec, ſont toujours ſemblables au pluriel. *Voyez* VOCATIF.

Les modes *perſonnels* des verbes ſont ceux où les verbes reçoivent des terminaiſons *perſonnelles*, au moyen deſquelles ils ſe mettent en concordance de perſonne avec le nom ou le pronom qui en exprime le ſujet. Ces modes ſont directs ou obliques ; les directs ſont l'indicatif, l'impératif, & le ſuppoſitif, dont le premier eſt pur & les deux autres mixtes ; les obliques, qui ſont auſſi mixtes, ſont le ſubjonctif & l'optatif. *Voyez* MODE, *& chacun de ces modes en particulier.*

Enfin les grammairiens ont encore diſtingué des verbes *perſonnels* & des verbes *impersonnels* : mais cette diſtinction eſt fauſſe en ſoi, & ſuppoſe

un principe également faux, comme je l'ai fait voir ailleurs. *Voyez* IMPERSONNEL (*M. BEAUZÉE.*)

PERSPICUITÉ, ſ. f. *Grammaire.* Clarté, netteté d'idées & de diſcours; c'eſt une qualité eſſencielle d'un auteur ou d'un orateur. Sans elle, il fatiguera ceux qui l'écouteront, & ſes écrits auront beſoin d'un commentaire. Ce mot eſt emprunté de la tranſparence ou de l'air, ou de l'eau, ou du verre.

PEUR, FRAYEUR, TERREUR. *Synonym.* Ces trois expreſſions marquent par gradation les divers états de l'âme plus ou moins troublée par la crainte. L'appréhenſion vive de quelque danger cauſe la *Peur*; ſi cette appréhenſion eſt plus frapante, elle produit la *Frayeur*; ſi elle abat notre eſprit, c'eſt la *Terreur*.

La *Peur* eſt ſouvent un foible de la machine pour le ſoin de ſa conſervation, dans l'idée qu'il y a du péril. La *Frayeur* eſt une épouvante plus grande & plus frapante. La *Terreur* eſt une paſſion accablante de l'âme, cauſée par la préſence réelle ou par l'idée très-forte d'un grand péril.

Pyrrhus eut moins de *Peur* des forces de la République romaine, que d'admiration pour ſes procédés. Attila feſoit un trafic continuel de la *Frayeur* des romains; mais Julien, par ſa ſageſſe, ſa conſtance, ſon économie, ſa valeur, & une ſuite perpétuelle d'actions héroïques, rechaſſa les barbares des frontières de ſon Empire; & la *Terreur* que ſon nom leur inſpiroit, les contint tant qu'il vécut.

Dans la *Peur* qu'Auguſte eut toujours devant les yeux d'éprouver le ſort de ſon prédéceſſeur, il ne ſongea qu'à s'éloigner de ſa conduite: voilà la clef de toute la vie d'Octave.

On lit qu'après la bataille de Cannes, la *Frayeur* fut extrême dans Rome: mais il n'en eſt pas de la conſternation d'un peuple libre & belliqueux, qui trouve toujours des reſſources dans ſon courage, comme de celle d'un peuple eſclave qui ne ſent que ſa foibleſſe.

On ne ſauroit exprimer la *Terreur* que Céſar répandit, lorſqu'il paſſa le Rubicon; Pompée lui-même éperdu ne ſut que fuir, abandonner l'Italie, & gagner promptement la mer. *Voyez* ALARME, TERREUR, EFFROI, FRAYEUR, ÉPOUVANTE, CRAINTE, PEUR, APPRÉHENSION. *Syn.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

PHALEUCE ou PHALEUQUE, adj. *Belles-Lettres.* Dans la Poéſie grèque & latine, c'eſt ainſi qu'on déſigne une ſorte de vers de cinq pieds, dont le premier eſt un ſpondée, le ſecond un dactyle, & les trois derniers ſont des trochées. On prétend que ce nom eſt tiré de celui de *Phaleucus*, qui inventa cette ſorte de vers.

On l'appelle auſſi *Hendécaſyllabe*, parce qu'il eſt compoſé de onze ſyllabe; comme

Nunquam divitias deos rogavi,
Contentus modicis meoque lætus. Martial.

Ce vers eſt très-propre pour l'Épigramme & pour les poéſies légères. Catulle y excelloit. *Voyez* HENDÉCASYLLABE. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) PHÉBUS, ſ. m. Vice de ſtyle, oppoſé à la netteté, & qui conſiſte à exprimer, avec des termes trop figurés & trop recherchés, ce qui doit être dit plus ſimplement & avec moins d'aprêt; d'où naît bien ſouvent une obſcurité très-aprochante de celle du *Galimathias*. *Voyez* ce mot.

Une oraiſon funèbre de Louis XIII, prononcée dans la ſainte chapelle de Paris, eſt un peu de ce caractère. Elle a pour texte, *Aſcendit ſuper occaſum*, parce que le roi mourut le jour de l'Aſcenſion; petite alluſion digne de préluder à l'exorde qui ſuit:

Quoi donc, grand Soleil de nos rois! las! au milieu de votre courſe, êtes-vous déja au couchant? & d'un ſi haut point de gloire, êtes-vous précipité dans une éternelle défaillance? Non, non, bel Aſtre; vous montez en vous abaiſſant, & vous meſurez même vos élévations par vos chutes. Pompes funèbres, pourquoi me déguiſez-vous ſes triomphes? Si ma ſainte chapelle eſt ardente, elle n'éclatera qu'en feux de joie; ce ſera dans les évidentes démonſtrations où je reproduirai notre monarque tout auguſte, parce qu'il a été tout humble; & hautemene relevé dans Dieu par une ſervitude couronnée, pour n'avoir point eu de couronnes qui ne lui fuſſent aſſujetties.

Cela n'eſt pas abſolument inintelligible, & ce n'eſt pas tout à fait du *Galimathias*; ce n'eſt que du *Phébus*: car il y a quelque différence entre l'un & l'autre. (*Voyez* GALIMATHIAS, PHÉAUS, *Syn.*) Mais voici véritablement du *Galimathias* dans cet autre morceau du même diſcours.

Après avoir dit, *que l'homme dans le roi veut ce qu'il peut*, que *le roi dans l'homme peut ce qu'il veut*, que *l'un fait ſon foible du fort de l'autre*; l'orateur loue le prince d'avoir été inſenſible à tout ce qui flatte les ſens, & termine cette tirade étincelante en s'écriant: *Royale abſtinence des plaiſirs, ſoleil naiſſant dans les abîmes, plénitude dans le vide, manne dans les déſerts, toiſon ſèche où tout eſt trempé, toiſon trempée où tout eſt ſec, corps deſſéché où les plaiſirs le peuvent noyer, corps trempé & tout imbu de conſolations où l'auſtérité le deſſèche!*

On ne ſait ici qu'admirer le plus, du *Phébus* ou du *Galimathias*; & il ſeroit difficile de décider lequel des deux l'emporte ſur l'autre: rien de plus brillant ni de moins clair. Mais ce qu'il y a d'admirable, c'eſt qu'il y a des gens qui ſe font un mérite de cette obſcurité; & ce vice n'eſt pas nouveau, dit Quintilien (*Inſt. orat.* viij. 2.).

Quum jam apud Titum Livium inveniam fuiſſe præceptorem ali- Puiſque je trouve dans Tite-Live qu'il y a eu un maître qui recom-

quem, qui diſcipulos obſcurare quæ dicerent juberet, græco verbo utens σκότιον : unde illa ſcilicet egregia laudatio, Tanto melior, neque ego quidem intellexi.

mandoit à ſes diſciples *de rendre obſcurs* leurs diſcours, uſant pour cela du mot grec σκότιον : de là cet éloge merveilleux, *Tant mieux, je n'y ai rien entendu moi-même.*

Il y a apparence que ce maître auroit fort applaudi l'orateur de la ſainte chapelle ; mais nous exhortons les modernes à s'en rendre indignes. « Vous voulez, Acis, me dire qu'il fait froid ; » que ne diſiez-vous, *Il fait froid?* Vous voulez » m'aprendre qu'il pleut ou qu'il neige ; dites, » *Il pleut, il neige.* Vous me trouvez bon viſage, » & vous déſirez de m'en féliciter ; dites, *Je vous* » *trouve bon viſage.* Mais répondez-vous, cela » eſt bien uni & bien clair ; & d'ailleurs qui ne » pourroit pas en dire autant ? Qu'importe, Acis ? » eſt-ce un ſi grand mal d'être entendu quand on » parle, & de parler comme tout le monde ? » Une choſe vous manque, Acis, à vous & à » vos ſemblables les diſcurs de *Phébus* ; vous ne » vous en défiez point, & je vais vous jeter dans » l'étonnement ; une choſe vous manque, c'eſt » l'eſprit : ce n'eſt pas tout ; il y a en vous » une choſe de trop, qui eſt l'opinion d'en avoir » plus que les autres : voilà la ſource de votre » pompeux *Galimathias*, de vos phraſes em- » brouillées, & de vos grands mots qui ne ſignifient » rien ». *Caract.* de la Bruyère, *chapitre* v.

(*M.* BEAUZÉE.)

PHÉRÉCRATE *ou* PHÉRÉCRATIEN, adj. *Belles-Lettres.* On caractériſe ainſi, dans l'ancienne Poéſie, une ſorte de vers compoſé de trois pieds, ſavoir d'un dactyle entre deux ſpondées ; comme

Crāsdō	*nābĕrĭs*	*hædō.*
Feſſis	*vomere*	*terris.*

On conjecture que ce nom lui vient de *Phérécrate*, ſon inventeur. (*ANONYME.*)

PHRASE, ſ. f. C'eſt un mot grec franciſé ; φράσις, *locutio* ; de φράζω, *loquor.* Une *Phraſe* eſt une manière de parler quelconque, & c'eſt par un abus que l'on doit proſcrire, que les rudimentaires ont confondu ce mot avec *Propoſition* ; en voici la preuve. *Legi tuas litteras, litteras tuas legi, tuas legi litteras* ; c'eſt toujours la même propoſition, parce que c'eſt toujours l'expreſſion de l'exiſtence intellectuelle du même ſujet ſous le même attribut : cependant il y a trois *Phraſes* différentes, parce que cette propoſition eſt énoncée en trois manières différentes.

Auſſi les qualités bonnes ou mauvaiſes de la *Phraſe* ſont-elles bien différentes de celles de la propoſition. Une *Phraſe* eſt bonne ou mauvaiſe, ſelon que les mots dont elle réſulte ſont aſſemblés, terminés, & conſtruits d'après ou contre les règles établies par l'uſage de la langue : une propoſition au contraire eſt bonne ou mauvaiſe, ſelon qu'elle eſt conforme ou non aux principes immuables de la Morale. Une *Phraſe* eſt correcte ou incorrecte, claire ou obſcure, élégante ou commune, ſimple ou figurée, *&c* ; une propoſition eſt vraie ou fauſſe, honnête ou déshonnête, juſte ou injuſte, pieuſe ou ſcandaleuſe, *&c*, ſi on l'enviſage par raport à la matière ; & ſi on l'enviſage dans le diſcours, elle eſt directe ou indirecte, principale ou incidente, *&c. Voyez* PROPOSITION.

Une *Phraſe* eſt donc tout aſſemblage de mots réunis pour l'expreſſion d'une idée quelconque : & comme la même idée peut être exprimée par différents aſſemblages de mots, elle peut être rendue par des *Phraſes* toutes différentes. *Contrà Italiam*, eſt une *Phraſe* ſimple ; *Italiam contrà*, eſt une *Phraſe* figurée. *Aio te, Æacida, romanos vincere poſſe*, eſt une *Phraſe* louche, ambiguë, amphibologique, obſcure ; *te Romani vincere poſſunt*, eſt une *Phraſe* claire & préciſe ; *Chanter très-bien*, eſt une *Phraſe* correcte, *Chanter des mieux*, eſt une *Phraſe* incorrecte. « Cette façon de parler, dit Thomas Corneille ſur la *Remarque* 126 de Vaugelas, » n'eſt point » reçue parmi ceux qui ont quelque ſoin d'écrire » correctement ».

« Il eſt indubitable, dit Vaugelas (*Remarq. préf §. ix, pag.* 64), » que chaque langue a ſes » *Phraſes*, & que l'eſſence, la richeſſe, & la » beauté de toutes les langues & de l'élocution con- » ſiſtent principalement à ſe ſervir de ces *Phraſes-* » *là*. Ce n'eſt pas qu'on n'en puiſſe faire quelque- » fois . . . . au lieu qu'il n'eſt jamais permis de » faire des mots : mais il y faut bien des précau- » tions, entre leſquelles celle-ci eſt la principale, » que ce ne ſoit pas quand l'autre *Phraſe* qui » eſt en uſage approche fort de celle que vous » inventez. Par exemple, on dit d'ordinaire, *Lever* » *les ieux au ciel* . . . c'eſt parler françois de » parler ainſi : néanmoins, comme (quelques écri- » vains modernes) croient qu'il eſt toujours vrai » que ce qui eſt bien dit d'une façon n'eſt pas » mauvais de l'autre, ils trouvent bon de dire, » *Élever les ieux vers le ciel*, & penſent enrichir » notre langue d'une nouvelle *Phraſe*. Mais au » lieu de l'enrichir, ils la corrompent ; car ſon » génie veut que l'on diſe *leveꝛ*, & non pas *eleveꝛ* » *les ieux ; au ciel*, & non pas *vers le ciel*. Ils » s'écrient encore que, ſi nous en ſommes crus, » *Dieu ne ſera plus ſupplié*, mais ſeulement *prié*. » Je ſoutiens avec tous ceux qui ſavent notre lan- » gue, que *ſupplier Dieu* n'eſt point parler fran- » çois, & qu'il faut dire abſolument *prier Dieu*, » ſans s'amuſer à raiſonner contre l'uſage qui le » veut ainſi. *Quitter l'envie* pour *perdre l'envie*, » ne vaut rien non plus . . . Mais pour fortifier » encore cette vérité, qu'il n'eſt pas permis de » faire ainſi des *Phraſes*, je n'en alléguerai qu'une, » qui eſt que l'on dit *Abonder en ſon ſens*, & » non pas *Abonder en ſon ſentiment*, quoique *ſens*

» & *ſentiment* ne ſoient ici qu'une même choſe; » & ainſi d'une infinité d'autres, ou plus tôt de » toute la langue, dont on ſaperoit les fondements, » ſi cette façon de l'enrichir étoit recevable. Qu'on » ne m'allègue pas, dit ailleurs Vaugelas » (*Remarq.* 125), qu'aux langues vivantes, non » plus qu'aux mortes, il n'eſt pas permis d'inventer » de nouvelles façons de parler, & qu'il faut » ſuivre celles que l'uſage a établies; car cela ne » s'entend que des mots . . . Mais il n'en eſt pas » ainſi d'une *Phraſe* entière, qui, étant toute » compoſée de mots connus & entendus, peut » être toute nouvelle & néanmoins fort intelli- » gible; de ſorte qu'un excellent & judicieux écri- » vain peut inventer de nouvelles façons de parler » qui ſeront reçues d'abord, pourvu qu'il y aporte » toutes les circonſtances requiſes, c'eſt à dire, un » grand jugement à compoſer la *Phraſe* claire & » élégante, la douceur que demande l'oreille, & » qu'on en uſe ſobrement & avec diſcrétion ».

Qu'il me ſoit permis de faire quelques obſervations ſur ce que dit ici Vaugelas. « Un excel- » lent & judicieux écrivain peut inventer, dit-il, » de nouvelles façons de parler qui ſeront reçues » d'abord, *pourvu qu'il y aporte toutes les* » *circonſtances requiſes* ». Il me ſemble qu'*aporter les circonſtances requiſes*, n'eſt point une *Phraſe* françoiſe; on aporte les attentions requiſes, on prend les précautions requiſes, mais on eſt dans les circonſtances requiſes, ou on les attend; d'ailleurs *un grand jugement*, *& la douceur que demande l'oreille*, ne peuvent pas être regardés comme des circonſtances, & moins encore comme circonſtances d'un même objet. Vaugelas ajoûte, *& qu'on en uſe ſobrement*; c'eſt une *Phraſe* louche: on ne ſait s'il faut uſer ſobrement d'un grand jugement, ou de la douceur que demande l'oreille, ou d'une *Phraſe* nouvellement inventée, ou du pouvoir d'en inventer de nouvelles. Il paroît, par le ſens, que c'eſt ſur ce dernier article que tombent les mots *uſer ſobrement*; mais par là même, la *Phraſe*, outre le vice que je viens d'y reprendre, eſt encore eſtropiée. « On dit qu'une » *Phraſe* eſt eſtropiée quand il y manque quel- » que choſe, & qu'elle n'a pas toute l'étendue » qu'elle devroit avoir » (Bouhours, *Remarq. nouv. tom.* II, *pag.* 29): or il manque à la *Phraſe* de Vaugelas le nom auquel il raporte ces mots, *qu'on en uſe ſobrement*, je veux dire *le pouvoir* d'inventer de nouvelles *Phraſes*.

On ſent bien que s'il y a quelque choſe de permis à cet égard, c'eſt ſurtout dans le ſens figuré, par lequel on peut quelquefois introduire avec ſuccès dans le langage un tour extraordinaire, ou une aſſociation des termes dont on n'a pas encore fait uſage juſques là. Mais, je l'ai dit (*article* NÉOLOGISME), il faut être fondé ſur un beſoin réel ou très-aparent, *ſi forte neceſſe eſt*; & dans ce cas là même il faut être très-circonſpect & agir avec reteuue, *dabitur licentia ſumpta prudenter*.

« Parler par *Phraſes*, dit le P. Bouhours (*Remarq. nouv. tom.* II, *pag.* 426), » c'eſt quitter » une expreſſion courte & ſimple qui ſe preſente » d'elle-même, pour en prendre une plus étendue » & moins naturelle, qui a je ne ſais quoi de » faſtueux . . . Un écrivain qui aime ce qu'on » appelle *Phraſes* . . . ne dira pas. . . *Si vous* » *ſaviez vous contenir dans de juſtes bornes*, » mais il dira, *Si vous aviez ſoin de retenir les* » *mouvements de votre eſprit dans les bornes* » *d'une juſte modération*. . Rien n'eſt plus oppoſé » à la pureté de notre langue que ce ſtyle ». Et c'eſt ordinairement le ſtyle que les jeunes gens remportent du collège, où, au lieu de preſerire des règles utiles à la fécondité naturelle de leur âge, on leur donne quelquefois des ſecours & des motifs pour l'augmenter; ce qui ne manque pas de produire les effets les plus contraires au but que l'on devoit ſe propoſer, & que l'on ſe propoſoit peut-être.

On emploie quelquefois le mot de *Phraſe* dans un ſens plus général qu'on n'a vu juſqu'ici, pour déſigner le génie particulier d'une langue dans l'expreſſion des penſées. C'eſt dans ce ſens que l'on dit que la *Phraſe* hébraïque a de l'énergie; la *Phraſe* grèque, de l'harmonie; la *Phraſe* latine, de la majeſté; la *Phraſe* françoiſe, de la clarté & de la naïveté, *&c.* Et c'eſt dans la vûe d'accoutumer les jeunes gens au tour & au génie de la *Phraſe* latine ainſi entendue, que l'on a fait des recueils de *Phraſes* détachées, extraites des auteurs latins & raportées à certains titres généraux du ſyſtême grammatical qu'avoient adopté les compilateurs: tels ſont l'ouvrage du cardinal Adrien, *De modis latinè loquendi*; un autre plus moderne, répandu dans les collèges de certaines provinces, *Les délices de la langue latine*; celui de Mercier, intitulé *Le Manuel des grammairiens*, &c. Ce ſont autant de moyens méchaniques laborieuſement préparés pour ne faire ſouvent que des imitateurs ſerviles & maladroits. Il n'y a qu'une lecture aſſidue, ſuivie, & raiſonnée des bons auteurs, qui puiſſe mettre ſur les voies d'une bonne imitation. (*M.* BEAUZÉE.)

PIÈCE, ſ. f. *Littérature.* Dans la Poéſie dramatique, c'eſt le nom qu'on donne à la fable d'une tragédie ou d'une comédie, ou à l'action qu'on y repréſente. *Voyez* FABLE & ACTION.

Chambers ajoûte que ce mot ſe prend plus particulièrement pour ſignifier le *nœud* ou l'*intrigue* qui fait la difficulté & l'embarras d'un poéme dramatique. Cette acception du mot *Pièce* peut avoir lieu en Angleterre; mais elle n'eſt pas reçue parmi nous. Par *Pièce*, nous entendons le *Poéme dramatique* tout entier; & nous comprenons les tragédies, les comédies, les opéra, même les opéra comiques, ſous le nom générique de *Pièces* de Théâtre. Depuis Corneille & Racine, nous avons peu d'excellentes *Pièces*.

On appelle auſſi *Pièces* de Poéſie certains ou-

vrages en vers d'une médiocre longueur, telles qu'une ode, une élégie, *&c.* Toutes les *Pièces* de Rouſſeau ne ſont pas d'une égale force : les *Pièces* fugitives qu'on inſére dans le Mercure ne ſont pas toujours excellentes.

La coutume s'eſt auſſi introduite depuis quelque temps dans le langage familier, d'appeler *Pièces* les ouvrages des orateurs : ainſi, l'on dit que tel prédicateur a nombre de bonnes *Pièces ;* que le panégyrique de S. Louis, par l'abbé Séguy, eſt une des meilleures *Pièces* qui ayent paru en ce genre. (*ANONYME.*)

PIED, ſ. m. *Poéſie.* En latin, *Pes ;* & mieux *merum*, du grec μέτρον. Alliance ou accord de pluſieurs ſyllabes : on l'appelle *Pied* par analogie & proportion, parce que, comme les hommes ſe ſervent des *Pieds* pour marcher, de même auſſi les vers ſemblent avoir quelque eſpéce de *Pieds* qui les ſoutiennent & leur donnent de la cadence.

On compte ordinairement dans la Poéſie grèque & latine vingt huit *Pieds* différents, dont les uns ſont ſimples & les autres compoſés.

Il y a douze *Pieds* ſimples ; ſavoir, quatre de deux ſyllabes & huit de trois ſyllabes. Les *Pieds* ſimples de deux ſyllabes ſont le pyrrhichée ou pyrrhique, le ſpondée, l'iambe, & le trochée. Les *Pieds* ſimples de trois ſyllabes ſont le dactyle, l'anapeſte, le moloſſe, le tribrache, l'amphibrache, l'amphimacre, le bacche, l'antibacchique. *Voyez tous ces mots à leur article.*

On compte ſeize *Pieds* compoſés, qui tous ont quatre ſyllabes ; ſavoir, le diſpondée ou double ſpondée, le procéleuſmatique, le double trochée, le double iambe, l'antipaſte, le choriambe, le grand ionique, le petit ionique, le péon ou péan qui eſt de quatre eſpèces, & l'épitrite, qui ſe diverſifie auſſi en quatre manières. *Voyez* DISPONDÉE, ANTIPASTE, *&c.*

Pied & *meſure*, dans la Poéſie latine & grèque, ſont des termes ſynonymes.

Un auteur moderne explique auſſi fort nettement l'origine des *Pieds* dans l'ancienne Poéſie. On ne s'aviſa pas tout d'un coup, dit-il, de faire des vers ; ils ne vinrent qu'après le chant. Quelqu'un ayant chanté des paroles, & ſe trouvant ſatisfait du chant, voulut porter le même air ſur d'autres paroles ; pour cela, il fut obligé de régler les paroles du ſecond couplet ſur celles du premier. Ainſi, la première ſtrophe de la première ode de Pindare, ſe trouvant de dix ſept vers, dont quelques-uns de huit ſyllabes, quelques-uns de ſix, de ſept, d'onze ; il fallut que dans la ſeconde, qui figuroit avec la première, il y eût la même quotité de ſyllabes & de vers, & dans le même ordre.

On obſerva enſuite que le chant s'adaptoit beaucoup mieux aux paroles, quand les brèves & les longues ſe trouvoient placées en même ordre dans chaque ſtrophe, pour répondre exactement aux mêmes tenues des tons. En conſéquence on travailla à donner une durée fixe à chaque ſyllabe, en la déclarant brève ou longue ; après quoi l'on forma ce qu'on appela des *Pieds*, c'eſt à dire, de petits eſpaces tout meſurés, qui fuſſent au vers ce que le vers eſt à la ſtrophe. *Cours de Belles-Lettres, tome I.*

Le nom de *Pied* ne convient qu'à la Poéſie des anciens ; dans les langues modernes on meſure les vers par le nombre des ſyllabes. Ainſi, nous appelons *vers de douze ſyllabes*, nos grands vers ou vers alexandrins ; & nous en avons de dix, de huit, de ſix, de quatre, de deux ſyllabes, & d'autres irréguliers, d'un nombre impair de ſyllabes. *Voyez* VERS & VERSIFICATION. (*ANONYME.*)

PLAGIAT, ſ. m. C'eſt une ſorte de crime littéraire, pour lequel les pédants, les envieux, & les ſots ne manquent pas de faire le procès aux écrivains célèbres. *Plagiat* eſt le nom qu'ils donnent à un larcin de penſées ; & ils crient contre ce larcin comme ſi on les voloit eux-mêmes, ou comme s'il étoit bien eſſenciel à l'ordre & au repos public que les propriétés de l'eſprit fuſſent inviolables.

Il eſt vrai qu'ils ont mis quelque diſtinction entre voler la penſée d'un ancien ou d'un moderne, d'un étranger ou d'un compatriote, d'un mort ou d'un vivant.

Voler un ancien ou un étranger, c'eſt s'enrichir des dépouilles de l'ennemi, c'eſt uſer du droit de conquête ; & pourvu qu'on déclare le butin qu'on a fait ou qu'il ſoit manifeſte, ils le laiſſent paſſer. Mais lorſque c'eſt aux écrits d'un françois qu'un françois dérobe une idée, ils ne le pardonnent pas même à l'égard des morts, à plus forte raiſon à l'égard des vivants.

Il y a quelque juſtice dans ces diſtinctions ; mais il ſeroit juſte auſſi de diſtinguer, entre les larcins littéraires, ceux dont le prix eſt dans la matière, & ceux dont la valeur dépend de l'uſage que l'on en fait.

Dans les découvertes importantes, le vol eſt ſérieuſement malhonnête ; parce que la découverte eſt un fonds précieux indépendamment de la forme, qu'elle rapporte de la gloire, quelquefois de l'utilité, & que l'une & l'autre eſt un bien : tel eſt, par exemple, le mérite d'avoir appliqué la Géométrie à l'Aſtronomie, & l'Algébre à la Géométrie ; encore dans cette partie celui qui profite des conjectures pour arriver à la certitude, a-t-il la gloire de la découverte ; & Fontenelle a très-bien dit, qu'*une vérité n'appartient pas à celui qui la trouve, mais à celui qui la nomme.*

A plus forte raiſon dans les ouvrages d'eſprit, ſi celui qui a eu quelque penſée heureuſe & nouvelle, n'a pas ſu la rendre, ou l'a laiſſée enſevelie dans un ouvrage obſcur & mépriſé, c'eſt un bien perdu, enfoui ; c'eſt la perle dans le fumier, & qui attend un lapidaire : celui qui ſait l'en tirer

&c

& la mettre en œuvre ne fait tort à perſonne : l'inventeur maladroit n'étoit pas digne de l'avoir trouvée ; elle appartient, comme on l'a dit, à qui ſaura mieux l'employer. *Je prends mon bien où je le trouve*, diſoit Molière ; & il appeloit *ſon bien* tout ce qui appartenoit à la bonne Comédie. Qui de nous en effet iroit chercher dans leurs obſcures ſources les idées qu'on lui reproche d'avoir volées çà & là ?

Quiconque met dans ſon vrai jour, ſoit par l'expreſſion ſoit par l'apropos, une penſée qui n'eſt pas à lui, mais qui ſans lui ſeroit perdue, ſe la rend propre en ſul donnant un nouvel être ; car l'oubli reſſemble au néant.

C'eſt cependant lorſque, dans un ouvrage inconnu, oublié, on découvre une idée qu'un homme célebre a miſe au jour ; c'eſt alors que l'on exie vengeance, comme s'il y avoit réellement plus de cruauté, en fait d'eſprit, à voler les pauvres que les riches. Mais il en eſt des génies comme des tourbillons, les grands dévorent les petits ; & c'eſt peut-être la ſeule application légitime de la loi du plus fort : car en toute choſe, c'eſt à l'utilité publique à décider du juſte & de l'injuſte, & l'utilité publique exigeroit que les bons livres fuſſent enrichis de tout ce qu'il y a de bien, noyé dans les mauvais. Un homme de goût, qui dans ſes lectures recueille tout l'eſprit perdu, reſſemble à ces toiſons qui promenées ſur le ſable en enlèvent les pailles d'or. On ne peut pas tout lire ; ce ſeroit donc un bien que tout ce qui mérite d'être lu fût réuni dans les bons livres.

Dans le droit public, la propriété d'un terrein a pour condition la culture : ſi le poſſeſſeur le laiſſoit en friche, la ſociété auroit droit d'exiger de lui qu'il le cédât ou qu'il le fît valoir. Il en eſt de même en Littérature : celui qui s'eſt emparé d'une idée heureuſe & féconde, & qui ne la fait pas valoir, la laiſſe, comme un bien commun, au premier occupant qui ſaura mieux que lui en développer la richeſſe.

Du Rier avoit dit avant Voltaire, que les ſecrets des deſtinées n'étoient pas renfermés dans les entrailles des victimes ; Théophile, dans ſon *Pyrame*, pour exprimer la jalouſie, avoit employé le même tour & les mêmes images que le grand Corneille dans le ballet de *Pſyché* : mais eſt-ce dans le vague de ces idées premières qu'eſt le mérite de l'invention, du génie, & du goût ? & ſi les poëtes qui les ont d'abord employées les ont avilies, ou par la foibleſſe, ou par la baſſeſſe & la groſſièreté de l'expreſſion ; ou ſi, par un mélange impur, ils en ont détruit tout le charme ; ſera-t-il interdit à jamais de les rendre dans leur pureté & dans leur beauté naturelle ? De bonne foi, peut-on faire au génie un reproche d'avoir changé le cuivre en or ? Pour en juger on n'a qu'à lire :

(Du Rier dans *Scevole.*)

Donc vous vous figurez qu'une bête aſſommée
Tienne votre fortune en ſon ventre enfermée,
Et que des animaux les ſales inteſtins
Soient un temple adorable où parlent les deſtins ?
Ces ſuperſtitions & tout ce grand myſtère
Sont propres ſeulement à tromper le vulgaire.

(Voltaire dans *Œdipe.*)

Cet organe des dieux eſt-il donc infaillible ?
Un miniſtère ſaint les attache aux autels,
Ils aprochent des dieux ; mais ils ſont des mortels.
Penſez-vous qu'en effet, au gré de leur demande,
Du vol de leurs oiſeaux la vérité dépende ?
Que ſous un fer ſacré des taureaux gémiſſants
Dévoilent l'avenir à leurs regards perçants ?
Et que de leurs feſtons ces victimes ornées
Des humains dans leurs flancs portent les deſtinées ?
Non, non, chercher ainſi l'obſcure vérité,
C'eſt uſurper les droits de la Divinité.
Nos prêtres ne ſont pas ce qu'un vain peuple penſe ;
Notre crédulité fait toute leur ſcience.

(Théophile.)

PYRAME A THISBÉ.

Mais je me ſens jaloux de tout ce qui te touche,
De l'air qui ſi ſouvent entre & ſort par ta bouche ;
Je crois qu'à ton ſujet le ſoleil fait le jour
Avecques des flambeaux & d'envie & d'amour ;
Les fleurs que ſous tes pas tous les chemins produiſent,
Dans l'honneur qu'elles ont de te plaire, me nuiſent ;
Si je pouvois complaire à mon jaloux deſſein,
J'empêcherois tes yeux de regarder ton ſein ;
Ton ombre ſuit ton corps de trop près, ce me ſemble ;
Car nous deux ſeulement devons aller enſemble :
Bref, un ſi rare objet m'eſt ſi doux & ſi cher,
Que ma main ſeulement me nuit de te toucher.

(Corneille.)

PSYCHÉ A L'AMOUR.

Des tendreſſes du ſang peut-on être jaloux ?

L'AMOUR.

Je le ſu's, ma Pſyché, de toute la nature.
Les rayons du ſoleil vous baiſent trop ſouvent,
Vos cheveux ſouffrent trop les careſſes du vent ;
Dès qu'il les flatte, j'en murmure.
L'air même que vous reſpirez,
Avec trop de plaiſir paſſe par votre bouche,
Votre habit de trop près vous touche.

Ce droit de refondre les idées d'autrui lorſqu'elles ſont informes,

Et malè tornatos incudi reddere verſus,

n'a pas seulement son utilité, mais il a sa justice. Le champ de l'invention a ses limites; & depuis le temps qu'on écrit, presque toutes les idées premières ont été saisies, & bien ou mal exprimées. Or que la moisson ait été faite par des hommes de génie & de goût, l'on s'en console en glanant après eux & en jouissant de leurs richesses: mais ce qui est insuportable, c'est de voir que, dans des champs fertiles, d'autres, moins dignes d'y avoir passé, ont flétri & foulé aux pieds ce qu'ils n'ont pas su recueillir. Combien de beaux sujets manqués, combien de tableaux intéressants foiblement ou grossièrement peints, combien de pensées, de sentiments; que la nature prétente d'elle-même & qui préviennent la réflexion, ont été gâtés par les premiers qui ont voulu les rendre! Faut-il donc ne plus oser voir, imaginer, ou sentir comme on l'auroit fait avant eux? Faut-il ne plus exprimer ce qu'on pense, parce que d'autres l'ont pensé?

Que ne venoit-elle après moi?
Et je l'aurois dit avant elle,

a dit plaisamment un poète, en parlant de l'Antiquité.

Le mot du Métromane,

Ils nous ont dérobés, dérobons nos neveux,

est plein de chaleur & de verve. Mais sérieusement la condition des modernes seroit trop malheureuse, si tout ce que leurs prédécesseurs ont touché leur étoit interdit.

Mais les vivants? Les vivants eux-mêmes doivent subir la peine de leur maladresse & de leur incapacité, quand ils n'ont pas su tirer avantage de la rencontre heureuse d'un beau sujet ou d'une belle pensée. Ce sont eux qui l'ont dérobée à celui qui auroit dû l'avoir, puisque c'est lui qui sait la rendre; & je suis bien sûr que le Public, qui n'aime qu'à jouir, pensera comme moi.

Pourquoi donc les pédants, les demi-beaux-esprits, & les malins Critiques sont-ils plus scrupuleux & plus sévères? Le voici. Les pédants ont la vanité de faire montre d'érudition en découvrant un larcin littéraire; les petits esprits, en reprochant ce larcin, ont le plaisir de croire humilier les grands; & les Critiques dont je parle, suivent le malheureux instinct que leur a donné la nature, celui de verser leur venin.

Un certain nombre d'hommes moins méchants, mais avares de leurs éloges & de leur estime, voudroient au moins savoir au juste ce qu'ils en doivent à l'écrivain; & lorsqu'il n'a pas la gloire de l'invention, ils souhaiteroient qu'il les en avertît. Ils veulent que l'on emprunte, mais non pas que l'on vole; & pardonnent le *Plagiat*, pourvu qu'il ne soit pas furtif. Cela paroit fort raisonnable. Mais bien souvent l'auteur ne sait lui-même où il a vu ce qu'il imite: l'esprit ne vit que de souvenirs, & rien de plus naturel que de prendre de bonne foi sa mémoire pour son imagination; rien de plus difficile que de bien démêler ce qu'on a tiré des livres ou des hommes, de la nature ou de soi-même. Comment l'auteur de *Britannicus* & d'*Athalie* auroit-il pu vous dire ce qu'il devoit à la lecture de Tacite & des livres saints? Vous ne demandez pas l'impossible; je vous entends: mais où finit la dispense, & où commence l'obligation d'avouer ses emprunts? Celui qui emprunte comme Térence, comme La Fontaine, comme Boileau, s'en accuse ou s'en vante: mais celui qui imite de plus loin, comme Racine, ou Corneille, ou Molière; celui qui ne prend que le sujet, & qui lui donne une forme nouvelle; celui qui ne prend que des détails, & qui les embellit ou qui les place mieux; ira-t-il s'avouer copiste quand il ne croit pas l'être? Il y auroit plus de modestie à céder du sien qu'à retenir du bien d'autrui, je l'avoue; mais est-il donc si essenciel à un poète d'être modeste? & n'avez-vous pas vous-même, en le jugeant, votre vanité comme lui? Supposez, pour vous en convaincre, que votre amour propre & le sien n'ayent jamais rien à démêler ensemble; qu'il soit à cinq-cents lieues de vous, ou qu'il soit mort, ce qui est plus sûr & plus commode; alors, pourvu que ses fictions, ses peintures vous intéressent, que ses sentiments vous touchent, que ses pensées vous éclairent, vous vous souciez fort peu de savoir ce qui est de lui ou d'un autre. Ce n'est donc que son voisinage qui vous rend difficile sur le tribut d'estime que vous aurez à lui payer. Voyez; lorsque Corneille, en donnant le *Cid*, étonna tout son siècle & consterna tous ses rivaux, quelle importance l'on attacha aux menus larcins qu'il avoit faits au poète espagnol; & aujourd'hui qui s'en soucie? Le Public, vraiment sensible & amoureux des belles choses, ne demande que de belles choses; c'est à l'ouvrage qu'il s'attache, & non pas à l'auteur: que tout soit de celui-ci ou d'un autre, d'un moderne ou d'un ancien, d'un vivant ou d'un mort; tout lui est bon, pourvu que tout lui plaise: comme les lacédémoniens, il permet les larcins heureux, & ne châtie que les maladroits. Le vrai *Plagiat*, le seul qu'il désavoue, est celui qui ne lui aporte aucune utilité, aucun plaisir nouveau. De là vient qu'il baffoue un obscur écrivain, qui va comme un filou voler un écrivain célèbre, & déchirer une riche étoffe pour la coudre avec ses haillons.

Plutarque compare celui qui se borne à ce que les autres ont pensé, à un homme qui allant chercher du feu chez son voisin, en trouveroit un bon & s'y arrêteroit, sans se donner la peine d'en aporter chez lui pour allumer le sien. Mais à celui qui d'une bluette a fait un brasier, reprocherez-vous votre bluette? (*M. MARMONTEL.*)

PLAINDRE, REGRETTER, *Synonym.* On *plaint* le malheureux, on *regrette* l'absent: l'un

eſt un mouvement de la pitié, & l'autre eſt un effet de l'attachement.

La douleur arrache nos *Plaintes*, le repentir excite nos *Regrets*.

Un bas courtiſan en faveur eſt l'objet du mépris public, & lorſqu'il tombe dans la diſgrâce perſonne ne le *plaint*. Les princes les plus loués pendant leur vie ne ſont pas toujours les plus *regrettés* après leur mort.

Le mot de *Plaindre* employé pour ſoi-même, change un peu la ſignification qu'il a lorſqu'il eſt employé pour autrui : retenant alors l'idée commune & générale de ſenſibilité, il ceſſe de repréſenter ce mouvement particulier de pitié qu'il fait ſentir lorſqu'il eſt queſtion des autres ; & au lieu de marquer un ſimple ſentiment, il emporte de plus dans ſa ſignification la manifeſtation de ce ſentiment. Nous *plaignons* les autres lorſque nous ſommes touchés de leurs maux ; cela ſe paſſe au dedans de nous, ou du moins peut s'y paſſer, ſans que nous le témoignions au dehors. Nous nous *plaignons* de nos maux, lorſque nous voulons que les autres en ſoient touchés ; il faut pour cela les faire connoître. Ce mot eſt encore quelquefois employé dans un autre ſens que celui dans lequel on vient de le définir ; au lieu d'un ſentiment de pitié, il en marque un de repentir : on dit en ce ſens qu'on *plaint* ſes pas ; qu'un avare ſe *plaint* toutes choſes, juſqu'au pain qu'il mange.

Quelque occupé qu'on ſoit de ſoi-même, il eſt des moments où l'on *plaint* les autres malheureux. Il eſt bien difficile, quelque philoſophie qu'on ait, de ſouffrir long temps ſans ſe *plaindre*. Les gens intéreſſés *plaignent* tous les pas qui ne mènent à rien. Souvent on ne fait ſemblant de *regretter* le paſſé, que pour inſulter au préſent.

Un cœur dur ne *plaint* perſonne ; un ſtoïcien ne ſe *plaint* jamais ; un pareſſeux *plaint* ſa peine plus qu'un autre ; un parfait indifférent ne *regrette* rien.

La bonne maxime ſeroit de *plaindre* les autres, ſurtout lorſqu'ils ſouffrent ſans l'avoir mérité ; de ne ſe *plaindre* que quand on peut par là ſe procurer du ſoulagement ; de ne *plaindre* ſes peines que lorſque la ſageſſe n'a pas dicté de ſe les donner ; & de *regretter* ſeulement ce qui méritoit d'être eſtimé. (*L'abbé* GIRARD.)

*PLAISANT, E. adj. *Belles-Lettres*, *Poëſie*. « Les eſpagnols, dit le P. Rapin, ont le génie » de voir le ridicule des hommes bien mieux que » nous ; les italiens l'expriment mieux ». Cela peut être vrai du *Plaiſant*, mais non pas du Comique. Tout ce qui eſt riſible n'eſt pas ridicule : tout ce qui eſt *plaiſant* n'eſt pas comique ; tout ce qui eſt comique n'eſt pas *plaiſant*. Une maladreſſe eſt riſible ; une prétention manquée eſt ridicule ; une ſituation qui expoſe le vice au mépris eſt comique ; un bon mot eſt *plaiſant*. Boileau, qui ne reconnoiſſoit de vrai comique, que Molière, diſoit de Renard, qu'*il n'étoit pas médiocrement PLAISANT*, & traitoit de bouffonneries toutes les pièces qui reſſembloient à celles de Scarron : c'eſt la plus juſte application de ces trois mots, *Comique*, *Plaiſant*, & *Bouffon*.

Le Comique eſt le ridicule qui réſulte de la foibleſſe, de l'erreur, des travers de l'eſprit, ou des vices du caractère.

Le *Plaiſant* eſt l'effet de la ſurpriſe réjouiſſante que nous cauſe un contraſte frapant, ſingulier, & nouveau, aperçu entre deux objets ou entre un objet & l'idée diſparate qu'il fait naître. C'eſt une rencontre imprévue qui, par des raports inexplicables, excite en nous la douce convulſion du rire.

La Bouffonnerie eſt une exagération du Comique & du *Plaiſant*.

L'Avare & le Tartufe ſont deux perſonnages comiques ; Criſpin, dans le *Légataire*, eſt un perſonnage *plaiſant* ; Jodelet, un perſonnage bouffon.

Il arrive naturellement que le bon Comique eſt *plaiſant*. Ce vers,

Oui, mon Frère, je ſuis un méchant, un coupable,

a l'un & l'autre caractère dans la bouche du Tartufe : il eſt *plaiſant*, par l'oppoſition de la vérité que dit Tartufe avec l'effet qu'elle produit, & par la ſingulatité piquante de ce contraſte ; il eſt comique, parce qu'il exprime le plus vivement qu'il eſt poſſible l'adreſſe du fourbe qui trompe, & qu'il va faire ſortir de même la crédule prévention de l'homme ſimple qui eſt trompé.

Mais le *Plaiſant* n'eſt pas toujours comique ; parce que le contraſte qu'il préſente, peut n'être qu'une ſingularité de raports entre deux idées qu'on ne croyoit pas faites pour ſe lier enſemble : comme ſi, par exemple, un valet imagine de prendre la place de ſon maître au lit de la mort, de dicter ſon teſtament, & d'oſer enſuite lui ſoutenir qu'il l'a fait lui-même & que ſa léthargie le lui a fait oublier. Il n'y a rien là de ridicule dans les mœurs ni dans les caractères ; mais il y a une contrariété d'idées ſi imprévue, & il en réſulte une ſurpriſe ſi naturelle & ſi amuſante, que le vrai Comique ne l'eſt pas davantage. Cependant ſi dans cet exemple on ne voit pas le Comique de caractère, on croit y voir du moins le Comique de ſituation, dans l'embarras où s'eſt mis le fourbe : mais comme il ſe dégage de ſes propres filets, & que ce n'eſt pas à ſes dépens que l'on rit, comme l'on rit aux dépens de Tartufe lorſqu'il ſe voit pris ſur le fait ; il eſt facile de reconnoître que la ſituation de Criſpin n'eſt que *plaiſante*, & que celle de Tartufe eſt comique.

L'ivreſſe n'eſt point un ridicule ; & quelquefois rien de plus *plaiſant*, parce qu'un ivrogne a ſingulièrement la prétention de raiſonner juſte, comme il a celle de marcher droit, & que ſa déraiſon veut

zonjours être conſéquente. Renard a excellé dans les rôles d'Ivrogne. Un valet, dans la *Sérénade*, prie un paſſant de lui aider à retrouver ſa maiſon : *Où eſt-elle, ta maiſon ?* lui dit celui-ci : *Parbleu*, répond l'Ivrogne, *ſi je le ſavois, je ne vous le demanderois pas.* Le même, ayant perdu un billet qu'il étoit chargé de remettre à celui qu'il a rencontré, & voyant qu'il s'impatiente de ce qu'il cherche inutilement, lui dit pour excuſe, *Comment voulez-vous que je retrouve un billet ? je ne puis pas retrouver ma maiſon.*

Il y a des exemples encore plus ſenſibles du *Plaiſant* qui n'eſt que *plaiſant*. Voltaire en a cité un : c'eſt le mot d'un gendre à ſa belle-mère, qui au pied du lit de ſa fille chérie qu'elle voyoit à l'extrémité, offroit à Dieu tous ſes autres enfants pour ſauver celle-là & le conjuroit de les prendre. — *Madame, les gendres en ſont-ils ?*

En voici un qui n'eſt pas moins piquant. Un homme ennemi du menſonge avoit coutume de tout nier à un menteur de profeſſion. Un jour que celui-ci diſoit une nouvelle, l'homme véridique lui ſoutenoit & vouloit gager qu'il n'en étoit rien ; quelqu'un s'aproche & lui dit à l'oreille, *Ne gagez pas : le fait eſt vrai. S'il eſt vrai, pourquoi le dit-il ?* répond le véridique avec impatience. On voit le caractère du *Plaiſant* bien marqué dans le contraſte de ces mots, *s'il eſt vrai, pourquoi le dit-il ?* Saillie bizarre en apparence, & cependant pleine de vérité.

On l'aperçoit de même, ce caractère piquant & fin, dans la réponſe faite à Louis XIV par un homme auquel il diſoit, en lui faiſant admirer Verſailles, *Savez-vous qu'il n'y avoit ici qu'un moulin à vent ? Sire*, lui dit cet homme, *le moulin n'y eſt plus, mais le vent y eſt toujours.* Cette façon imprévue de rabattre l'orgueil d'un Souverain qui s'aplaudit d'avoir ſurmonté la nature, fait, avec cet orgueil même & les éloges qu'il attendoit, le contraſte dont nous parlons.

Il ſe retrouve encore dans ces mots de Montagne, *Sur le plus beau trône du monde on n'eſt jamais aſſis que ſur ſon cul :* & dans ces mots de Diogène à Alexandre, qui lui demandoit ce qu'il pouroit faire pour lui ; *T'ôter de devant mon ſoleil :* & dans ce reproche d'un Spartiate à ſon ami, qu'il ſurprenoit avec ſa femme, laquelle n'étoit ni jeune ni jolie ; *Vous n'y êtes point obligé :* & dans le ſtegme d'un ancien roi qui, étant tombé dans les embuches de ſon ennemi, avoit paſſé pour mort, ſi bien que le prince ſon frère avoit pris ſa couronne & épouſé ſa femme ; il revient, & dans le moment que ſon frère ſe croit perdu, il l'embraſſe & lui dit ; *Mon frère, une autre fois ne vous preſſez pas tant d'épouſer ma femme.* Cet exemple de ſang froid & de bonté rapelle le mot de M. de Turenne ; *Eh quand c'eût été Georges, eût-il fallu fraper ſi fort ?* trait charmant, quon ne peut entendre ſans rire & ſans être attendri.

(¶ L'air d'ingénuité ajoûte infiniment au ſel de la *Plaiſanterie*. A Naples un commandeur de Malte, homme riche & avare, laiſſoit uſer ſa livrée au point qu'un tavetier du voiſinage, voyant les habits de ſes gens tout troués, s'en moquoit. Ils s'en plaignirent à leur maître, qui fit venir le tavetier & le tança ſur ſon inſolence. *Non, Monſeigneur*, dit humblement le tavetier, *je ſais trop le reſpect que je dois à votre excellence pour me moquer de ſa livrée.* Mes gens aſſûrent cependant que tu ne peux t'empêcher de rire en voyant leurs habits. — *Il eſt vrai, Monſeigneur ; mais je ris des trous où il n'y a point de livrée.*

Une mère & ſon fils paſſoient un acte chez un notaire ; & dans cet acte il falloit que leur âge fut énoncé. Le fils avoit accuſé le ſien & avoit dit *vingt quatre ans.* Vint la mère à ſon tour, qui, n'ayant pas entendu ſon fils & ne voulant ſe donner que l'âge qu'elle ſe donnoit dans le monde, dit auſſi, *vingt quatre ans.* — *Ma mère*, lui dit tout bas ſon fils, *dites vingt cinq pour raiſon. Pour quelle raiſon ?* reprit-elle avec impatience. *C'eſt*, lui dit-il, *à cauſe que j'en ai vingt quatre, & comme vous êtes ma mère, il faut abſolument que vous ſoyez née avant moi.*

On voit qu'ici la *Plaiſanterie* eſt bonne s'il y a de la malice ; mais que le mot eſt plus *plaiſant* encore ſi c'eſt de la naïveté : car au ridicule de la mère ſe joint la bêtiſe du fils ; & la bêtiſe dans ſes ſaillies produit des contraſtes d'idées qui ſont preſque toujours *plaiſants*.

Je dis *la bêtiſe*, & non pas la ſottiſe : car la ſottiſe eſt un ridicule choquant, qui n'excite que le mépris. On s'en amuſe avec malignité, & on ſe plaît à le voir humilié, parce qu'il offenſe. La bêtiſe au contraire eſt un défaut innocent & naïf, dont on s'amuſe ſans le haïr. On paſſeroit ſa vie avec celui dont la bêtiſe eſt le caractère : la vanité s'en accommode, ou, pour mieux dire, elle s'y complaît. Mais la ſottiſe eſt pour l'amour propre un ennemi d'autant plus importun qu'il n'eſt pas digne de ſa colère ; & rien n'eſt plus impatient qu'un homme d'eſprit harcelé.

La ſottiſe eſt la gaucherie de l'eſprit qui ſe pique d'adreſſe ; l'ineptie, de l'eſprit qui ſe pique d'habileté ; la mauſſaderie, de l'eſprit qui prétend ſe donner des grâces ; la fauſſe fineſſe, de l'eſprit qui veut être malin ; la lourdeur, de celui qui croit être léger, ſurtout la ſuffiſance, de celui qui fait le capable. C'eſt une aſſûrance hardie qui va de bévue en bévue avec une pleine ſécurité, une vanité dédaigneuſe qui ſe croit ſupérieure en toutes choſes, & dont les prétentions, toujours manquées & toujours intrépides, ſont le contraſte perpétuel d'un orgueil exceſſif & d'une exceſſive médiocrité.

La bêtiſe eſt tout ſimplement une intelligence émouſſée, une longue enfance de l'eſprit, un dénûment preſque abſolu d'idées, ou une extrême inhabileté à les combiner & à les mettre en œuvre ; & ſoit habituelle ou ſoit accidentelle, comme elle nous

donne ſur elle un avantage qui flatte notre vanité, elle nous amuſe, ſans nous cauſer ce plaiſir malin que nous goûtons à voir châtier la ſottiſe. Ainſi, la ſottiſe eſt comique & n'eſt point *plaiſante;* la bêtiſe au contraire eſt *plaiſante* & n'eſt point comique. La bêtiſe eſt rare parmi les hommes, mais les bêtiſes ſont fréquentes; & ce qu'elles ont de plus *plaiſant*, c'eſt une application ſérieuſe à bien penſer & à raiſonner juſte.

On en voit une image aſſez fidèle dans le jeu du Colin-maillard, où celui qui a les yeux bandés, paſſe à côté de celui qui l'agace, l'effleure de la main, croit l'attraper, le manque, & donne dans le pot au noir.

Il y a des bêtiſes d'ineptie & qui déclarent évidemment une privation d'idées, ou un étourdiſſement habituel qui empêche de les lier entre elles ou de les aſſortir aux mots. La bêtiſe de cette eſpèce conſiſte à oublier ou à ne pas apercevoir ce qui fait le plus à la choſe. Celui qui entendoit parler d'un homme de cent ans comme d'un phénomène, & qui diſoit: *Belle merveille! Si mon grand-père n'étoit pas mort, il auroit plus de cent dix ans;* celui-là oublioit que n'être pas mort étoit le point de la difficulté. Celui à qui l'on demandoit quel âge avoit ſon frère dont il étoit l'aîné, & qui répondoit, *Dans deux ans mon frère & moi nous ſerons du même âge*, oublioit que lui-même il vieilliroit de ces deux ans. Le marchand qui vendoit cinq ſous ce qu'il achetoit ſix, & qui *ſe ſauvoit*, diſoit-il, *ſur la quantité*, oublioit que la quantité qui multiplie les gains, quand il y en a, multiplioit auſſi les pertes. Ce pauvre enfant à qui l'on reprochoit d'être bête, & qui diſoit, *Ce n'eſt pas ma faute ſi je n'ai point d'eſprit, on m'a changé en nourrice*, ne voyoit pas que cette excuſe de la vanité de ſes parents ne valoit rien pour lui: il la répétoit ſans l'entendre. Une bêtiſe de ce genre qui fait ſentir le vice de toutes les autres eſt celle de ce matelot qui entendoit jurer ſon camarade contre le cable qu'il rouloit: *Je crois*, diſoit l'un, *que ce damné de cable n'a point de bout; Non*, lui répondit l'autre, *le bout n'en valoit rien, on l'a coupé:* il ne penſoit qu'au bout coupé, ſans faire attention qu'il en reſtoit un autre.

Il eſt aiſé de voir, dans la bêtiſe, à quelle apparence de raiſon s'eſt mépris celui qui l'a dite. Celle du bout du cable, par exemple, porte ſur ce principe, que ce qu'on a ôté d'une choſe n'y eſt plus.

La mépriſe eſt communément cauſée par une fauſſe lueur de raport dans les termes, comme lorſqu'un benêt demandoit à épouſer ſa ſœur, & diſoit à ſon père pour ſa raiſon, *Vous avez bien épouſé ma mère.*

Mais une ſource intariſſable de bêtiſes, c'eſt la fauſſe applicatioo des façons de parler habituelles & communes. Celui à qui Louis XIV demandoit, *Quand accouchera votre femme?* & qui lui répondit, *Quand il plaira à votre majeſté*, ne ſongeoit qu'à parler reſpectueuſement, & plaçoit au haſard un propos d'habitude.

Eſt-il peureux? demandoit-on à un homme en parlant de ſon nouveau cheval. *Oh, point du tout; voilà trois nuits qu'il couche ſeul dans mon écurie.* Une femme diſoit de ſa petite fille qui avoit la fièvre, *Cette enfant-là a déraiſonné toute la nuit comme une grande perſonne.* On demandoit à un bourgeois, comment ſe portoit ſon enfant? *Vous lui faites bien de l'honneur*, répondit le bon homme, *il eſt mort hier au ſoir.* Un jeune libertin diſoit, *Il m'eſt mort pour cent-mille écus d'oncles, & je n'ai pas hérité d'un ſou:* ceci eſt pire qu'une bêtiſe. Un homme en voyant paſſer ſon médecin ſe détourna: on lui en demanda la raiſon; *Je ſuis honteux*, dit-il, *de paroître devant lui; il y a ſi long temps que je n'ai été malade!* Deux hommes ſe battoient l'épée à la main, l'un des deux avertit ſon adverſaire qu'il n'étoit pas en garde: *Que vous importe*, répondit l'autre, *pourvu que je vous tue? Que m'importe que je m'ennuie*, diſoit un autre, *pourvu que je m'amuſe?*

Ces derniers mots, dits par des gens d'eſprit, ſeroient de bonnes *Plaiſanteries;* & bien des mots de Fontenelle, à force d'être fins, auroient pu paſſer pour des bêtiſes, ſi on n'eût pas connu l'homme qui les diſoit: l'homme & le ton lèvent l'équivoque, & avertiſſent d'y penſer. Mais au faux ſemblant de la bêtiſe, on ne fait que ſourire: & pour en rire de bon cœur on y veut la réalité.

L'ignorance fait dire plus de bêtiſes que la bêtiſe même: mais les traits d'ignorance ne ſont *plaiſants*, que lorſqu'ils portent ſur des choſes que tout le monde doit ſavoir, & qu'avec une légere attention à ce qu'on entend dire, on doit avoir appriſes; celui qui, en voyant un bateau ſi chargé que les bords étoient à fleur d'eau, diſoit, *Si la rivière devient un peu plus groſſe, ce bateau va couler à fond*, celui-là ignoroit ce que ſavent les gens du peuple. La femme qui, allant voir une éclipſe à l'Obſervatoire, diſoit à ſa compagnie, qui craignoit d'arriver trop tard; *M. de Caſſini eſt de mes amis, il voudra bien recommencer pour moi*, n'étoit pas une femme inſtruite: mais l'homme qui dans le même cas, diſoit, *Je ne crois pas que l'on s'aviſe de commencer l'éclipſe avant que le roi ſoit arrivé*, dut être jugé à la rigueur. On devoit bien plus d'indulgence à la nouvelle épouſée qui, revenant de l'autel, diſoit à ſon mari qui la menoit un peu trop vite: *De grâce, allons plus doucement; je pourrois faire une fauſſe couche.*

Une abſence d'eſprit reſſemble quelquefois à une privation abſolue; & de là vient que les gens diſtraits diſent ſort ſouvent des bêtiſes. Le caractère du Diſtrait n'eſt pas comique, parce que la diſtraction n'eſt pas un ridicule; mais ce caractère

eſt l'un des plus *plaiſants*, parce qu'il donne lieu à une infinité de diſparates imprévues. *Voilà*, dit le Diſtrait de la Bruyère, *la ſeule pantoufle que j'aye ſur moi*, en tirant de ſa poche celle qu'il avoit priſe, comme s'il eût parlé de ſon mouchoir : rien de plus imprévu, & auſſi rien de plus *plaiſant*.

Nous avons connu un homme célèbre dans ce genre, & pourtant reconnu pour un homme d'eſprit, & d'un eſprit ſi éclairé, que bien des gens ne pouvoient croire que ces abſences lui fuſſent naturelles. C'eſt lui qui, dans une promenade qu'il faiſoit avec ſes amis dans les environs de Florence, ſe trouvant ſur le ſoir à quatre milles de la ville, ſoutenoit qu'ils y arriveroient avant la nuit : *Car*, diſoit-il, *au bout du compte, nous ſommes quatre, ce n'eſt qu'un mille pour chacun.* C'eſt lui qui, dans un hiver où le froid étoit à Paris d'une âpreté extraordinaire, diſoit à l'ambaſſadeur de Ruſſie, *Monſieur l'Ambaſſadeur, avez-vous des nouvelles de Peterſbourg ? qu'y dit-on de ce froid ?* C'eſt, dans un abſence d'eſprit de cette eſpèce qu'un homme diſoit ; *J'ai juré de ne jamais entrer dans l'eau que je n'aye appris à nager.* C'eſt auſſi la ſeule manière de trouver naturelle cette réflexion d'un courtiſan de Louis XIV, ſur ce que Racine s'étoit fait enterrer à Port-Royal, *Il n'auroit jamais fait cela de ſon vivant.* Ainſi, pour un moment, la diſtraction, dans un homme d'eſprit, eſt l'équivalent de la bétiſe. La vanité en tient lieu auſſi, mais d'une autre manière, en attachant une importance, ou exceſſive ou excluſive, à ce qui l'intéreſſe. *C'eſt une terrible choſe que la peſte*, diſoit un homme préoccupé de ſa nobleſſe, *la vie d'un gentilhomme n'eſt pas en ſûreté.* Eh qui ſe croira exempt de dire une ſottiſe dans l'étourdiſſement de la vanité, puiſque Madame de Sévigné a été priſe ſur le fait ?

Plus la ſottiſe eſt à la fois réfléchie & groſſière, plus elle nous amuſe aux dépens de celui à qui elle échappe. Qui ne riroit de la réflexion de ce bon ſuiſſe qui, en voyant ſur la pouſſière ſon camarade qui venoit d'avoir la tête emportée par un boulet de canon, diſoit triſtement : *Le pauvre diable ſera bien ſurpris demain de ſe trouver ſans tête.* Mais ce qui n'eſt pas concevable, & ce que toute la gravité d'un hiſtorien ſage peut à peine perſuader, c'eſt que la même bétiſe ait été dite dans une harangue méditée. Ce fut un chevalier Plager qui, félicitant la ville de Londres ſur les précautions qu'elle avoit priſes contre la fameuſe conſpiration des poudres, dit gravement que ſans cette vigilance des magiſtrats, *les citoyens auroient couru riſque de ſe trouver tous égorgés le lendemain, à leur reveil.* Paſſe encore pour le ſoldat ſuiſſe ; mais l'orateur du peuple anglois ! Il faut que Hume nous l'aſſûre ; & encore eſt-on tenté de croire que c'eſt un conte fait à plaiſir. (*M. MARMONTEL.*)

PLAISANTERIE. ſ. f. *Arts de la Parole.* Le mot *Plaiſanter* ne ſignifie autre choſe dans ſon acception originelle, qu'Exciter à la joie quand on n'en a pas de ſujet décidé. Ce ne ſont pas ceux qui s'amuſent d'une aventure riſible qui *plaiſantent*, mais ceux qui, ſur quelque choſe de ſérieux ou d'indifférent, réveillent la gaîté & la joie par quelque idée divertiſſante Quoique nous n'ayons à conſidérer ici la *Plaiſanterie* que par raport aux Beaux-Arts, il nous paroît néceſſaire cependant d'en examiner en particulier les cauſes & les effets. On peut avoir deux ſortes principales de motifs ou d'occaſions de *plaiſanter* : on *plaiſante* ſimplement pour exciter la joie en ſoi-même ou dans les autres, ou pour produire un effet particulier & plus déterminé ; dans les deux cas, la *Plaiſanterie* peut être fort importante.

Dans les affaires ſérieuſes ou dans un travail pénible, ſouvent une *Plaiſanterie* délicate, jetée à propos & en paſſant, ranime, diſſipe l'ennui que pourroit cauſer une trop grande attention, & nous empêche de ſentir la laſſitude ; c'eſt ainſi qu'une récréation bien choiſie peut donner une nouvelle activité & des forces nouvelles à un eſprit enfoncé dans le travail. Voilà un des deux motifs de la *Plaiſanterie*.

Mais quelquefois on veut s'en ſervir comme d'un détour pour parvenir à de certaines vûes ; & alors on l'emploie particulièrement pour donner du ridicule aux perſonnes & aux choſes, ou pour arriver ſûrement à un but important, qu'on ne pourroit pas atteindre auſſi facilement, ou que peut-être on n'atteindroit point du tout. La *Plaiſanterie*, dans ce cas, peut encore être de grande conſéquence. Fort ſouvent une *Plaiſanterie* placée à propos eſt le moyen le plus sûr de rendre inutiles les difficultés qu'un chicaneur ou qu'un ſophiſte nous oppoſe ; elle rend ſi petite la perſonne qui contredit nos vûes ou la difficulté qu'on nous préſente, qu'on n'y fait aucune attention. Socrate & Cicéron ſe ſont ſouvent ſervis de ce moyen avec le plus grand ſuccès. Quelquefois un ſimple badinage peut être très-propre à détruire de grands & nuiſibles préjugés qui ſe gliſſent dans la ſociété, & qui ont leur ſource dans les mœurs des hommes.

Dans les Beaux-Arts on fait deux uſages de la *Plaiſanterie* ; car on l'on s'en ſert en paſſant dans un ouvrage ſerieux, ou l'on fait des pièces qui ſont *plaiſantes* d'un bout à l'autre. Mais avant de conſidérer l'uſage de la bonne *Plaiſanterie*, examinons-en les propriétés & les effets.

La *Plaiſanterie*, conſidérée dans ſa nature, conſiſte à dire ou à faire quelque choſe de *plaiſant* pour réjoüir les autres. Lorſqu'un vieillard parle d'amour à une jeune beauté, ſans intérêt perſonnel, mais pour la divertir, il *plaiſante* ; car s'il le feſoit ſérieuſement, on pourroit dire qu'il eſt fou.

C'eſt en *plaiſantant* qu'Anacréon ſe repréſente lui-même tourmenté par l'Amour, & peint ſon cœur comme un nid rempli de petits Amours. Mais un jeune homme qui ſeroit véritablement amoureux, & qui peindroit ſon tendre martyre d'une manière riſible, ne *plaiſanteroit* pas, quoiqu'il fît rire à ſes dépens. Une même choſe peut être ſérieuſe ou badine, ſelon le but qu'on ſe propoſe. Celui qui dit quelque choſe de niais ou de ridicule, & qui croit dire quelque choſe de ſenſé, parle ſérieuſement; & la même choſe dite dans l'intention d'amuſer les autres, devient une *Plaiſanterie*.

Il paroît donc que la différence qu'il y a entre le Ridicule & le *Plaiſant*, ne conſiſte pas eſſentiellement dans le fond de la choſe, mais dans l'intention de celui de qui elle vient.

Nous avons remarqué qu'on peut avoir deux ſortes de vûes en *plaiſantant*: on peut les avoir en même temps, mais nous les examinerons ſéparément. Les beaux-eſprits, tant anciens que modernes, ont bien ſenti le mérite de la *Plaiſanterie*, ſimple effet de la gaîté quand on s'en aquite d'une manière convenable, comme je le dirai enſuite. En cela, auſſi bien qu'en pluſieurs autres choſes, je penſe comme Cicéron, qui égayoit ſouvent un ouvrage ſérieux par quelque *Plaiſanterie* agréable, mais toujours tendant à ſon but. « Nous ne devons jamais, dit-il (*I. Offic.* xxjx. » 103), agir légérement, au haſard, inconſidé- » rément, & négligemment; car la nature nous » a formés en ſorte que nous ſemblons faits, non » pour les jeux & pour le badinage, mais pour » les choſes ſérieuſes & pour les occupations graves » & importantes: il nous eſt permis de faire » uſage des jeux & du badinage, mais comme du » ſommeil & du repos, après nous être aquités » des fonctions graves & ſérieuſes ». En effet, un ame gaie, & portée, après un travail ſérieux, à s'occuper des choſes amuſantes & à les conſidérer du côté le plus agréable, n'eſt pas une petite faveur du Ciel. Un homme gai ſe tire mieux des difficultés de la vie, qu'un homme grave & mélancolique; il a encore cet avantage qu'il n'eſt jamais abſolument méchant: il eſt inconteſtable qu'on voit beaucoup plus de mauvais ſujets ſérieux que de gais.

Ceux à qui la nature n'a donné qu'un foible penchant à la gaîté, peuvent l'augmenter & l'entretenir par des ouvrages comiques; ouvrages qui ſont capables de produire un grand effet ſur les perſonnes naturellement ſérieuſes, ou qui ont perdu leur gaîté par une trop grande application à des affaires importantes. Qui ignore combien ont d'influence ſur les mœurs les tables où régne la gaîté d'un badinage délicat? Non ſeulement on y ſatisfait un beſoin qui nous eſt commun avec les brutes, mais on y trouve encore un plaiſir ſalutaire à l'eſprit & au cœur. Cette gaîté eſt propre à perfectionner les Beaux-Arts & à réveiller vivement le goût de l'Honnête: & comme la Muſique étoit devenue un beſoin national chez les anciens arcadiens, pour adoucir la dureté de leur caractère; de même des ouvrages comiques, marqués au coin des Muſes & des Grâces, pourroient rendre de très-grands ſervices à une nation d'un caractère bouillant & trop grave: car la *Plaiſanterie* eſt un bon moyen pour peindre au naturel le caractère d'un homme ou d'un peuple. Si ces ouvrages ne ſervoient qu'à nous amuſer quelques inſtants, s'ils n'étoient que ce qu'Horace appelle *laborum dulce lenimen*, ne duſſent-ils enfin être employés que comme un calmant propre à appaiſer une douleur légère; ils ne laiſſeroient pas de mériter notre eſtime.

Grâces ſoient donc rendues à ces têtes joviales, dont l'eſprit badin ſoulage le nôtre, abrége nos heures fâcheuſes, & nous fournit des remédes qui nous retirent de l'accablement, de la peine, ou du chagrin. Autant le philoſophe méprife celui qui cherche avec avidité les voluptueuſes & bruyantes orgies des faunes & des bacchantes, qui voudroit voir toutes les eaux de la terre changées en vin, & tous les lieux qu'il parcourt transformés en boſquets de Vénus; autant il eſtime les ris modeſtes qui l'attirent, quoique dans un boeage déſert, ſur les traces des Naïades folâtres.

Il eſt bon de remarquer que le véritable talent de *plaiſanter* eſt rarement le partage des eſprits légers, dont la gaîté fait le caractère dominant. Les meilleurs *Plaiſants* ſont ceux qui, par leur caractère grave & réfléchi, ſont portés à des occupations importantes. Le ſobre Cicéron, propre aux affaires du plus grands poids, pouvoit avec raiſon ſe moquer de l'incapable Antoine, qui avoit paſſé ſa vie dans la débauche & avec des libertins. En effet, cela ſe rencontre encore tous les jours, & il ſemble que la nature veuille montrer par là que la vraie *Plaiſanterie* & la gravité ont beaucoup d'affinité; mais la raillerie, qui a pour but de tourner la folie en ridicule & de décrier le vice, eſt d'une double importance. Un habile juge des Beaux-Arts remarque que la *Plaiſanterie* a une force invincible ſur les eſprits. La folie ſera immanquablement couverte de honte dans les lieux où la bonne *Plaiſanterie* la tournera en ridicule: ce ſeul moyen ne ſuffira pas pour guérir l'inſenſé, mais il préſervera du moins de la contagion celui qui n'en eſt pas encore infecté; c'eſt l'effet que peuvent produire en peu de temps les ouvrages comiques.

Il faudroit à préſent déterminer le vrai genre & l'eſprit de la *Plaiſanterie* convenable aux Beaux-Arts: mais nous dirons, comme Cicéron, *Cujus utinam artem aliquam haberemus!* Un allemand a voulu enſeigner l'art de *plaiſanter*, mais il faut bien ſe garder de croire qu'il nous l'ait appris. Il y a deux ſortes de *Plaiſanteries*, dit Cicéron, qui traite fort bien la choſe dans ſon excellent ouvrage ſur les devoirs de l'homme: l'une ignoble,

effrontée, méchante, obscène; l'autre élégante, polie, ingénieuse, agréable. Selon lui, on peut encore connoître la mauvaise *Plaisanterie*, non seulement à la bassesse du sujet & des expressions, mais encore à l'indécence & à l'effronterie qu'elle renferme & qu'elle produit à propos ou à contretemps, comme quelque chose d'essenciel. La qualité propre de la bonne *Plaisanterie* est sans contredit ce que Cicéron en nomme le sel, qui n'est autre chose que cet esprit délicat qui peut mieux se sentir que s'exprimer. Moins les moyens dont on se sert pour rendre une chose *plaisante* frapent les yeux, plus ils sont subtils; moins les gens épais aperçoivent la *Plaisanterie*, plus elle a de sel. Veut-on faire paroître le *Plaisant* & le Risible d'une chose par des tournures ou des comparaisons dont on découvre la foiblesse sans qu'il soit nécessaire de réfléchir? la *Plaisanterie* sera froide. Emploie-t-on pour cela des idées, des images plates, grossières, & à la portée des hommes les plus matériels? la *Plaisanterie* sera grossière. Consiste-t-elle dans des ressemblances recherchées, & qui, bien loin d'avoir des fondements naturels, ne s'appuient que sur des jeux de mots & autres choses semblables? elle sera forcée & dénuée de goût. Nous avons, hélas! une si grande foule de soi-disant poëtes comiques en Allemagne, qu'il seroit aisé de citer des exemples de toutes les espèces de mauvaises *Plaisanteries*; on pourroit même tirer un parti avantageux de cette quantité de mauvaises *Plaisanteries*, si quelqu'un se donnoit la peine de les présenter aux jeunes poëtes comme des échantillons d'une manière de *plaisanter* qu'ils doivent bien se garder d'adopter. Jusqu'à présent nous ne pouvons pas dire que la *Plaisanterie* délicate soit un don bien commun parmi nos meilleures têtes allemandes.

Les anciens croyoient que ce que les grecs appeloient *Sel attique*, & les latins *Urbanité*, n'étoit autre chose que ce que la bonne compagnie & les gens de bon goût regardent comme la bonne *Plaisanterie*; mais la plupart de nos jeunes poëtes qui entrent dans le monde après avoir passé bien du temps dans une école obscure ou dans une université, où souvent encore ils auront employé la plus grande partie de leurs jours à des occupations frivoles, s'imaginent posséder le talent de la *Plaisanterie*, parce qu'ils sont d'une humeur enjouée. Nous ne manquons pas cependant absolument de ces génies qui peuvent badiner avec goût. Il y a déja plus de deux-cents ans que le savant jurisconsulte, Jean Fichart de Strasbourg, faisoit honneur à l'Allemagne par sa manière délicate de *plaisanter*. Lorsque la Littérature allemande étoit encore au berceau, Logau & Wernike montrèrent en même temps qu'ils avoient l'idée du bon goût qui doit régner dans la *Plaisanterie*; mais Hagedorn a dans ce point, comme dans plusieurs autres, su le premier saisir & suivre le sentier du bon goût. Liscow, Rost, & Rabner sont assez connus, aussi bien que Zachatie. Combien ce dernier n'a-t-il pas fait paroître de talent pour la fine *Plaisanterie*, dans ses intéressants ouvrages comiques? Vieland s'est montré prodigue dans les preuves qu'il nous a données de ses talents pour ce genre; c'est dommage que sa muse ait perdu beaucoup de son ancienne pudeur par le commerce des Faunes libertins; que ce grand génie qui, par ses talents extraordinaires, égale tout ce que je connois de plus rare, me pardonne, si j'avoue ici sincèrement que je n'ai jamais pu comprendre, comment son esprit mâle & vigoureux a pu permettre à son imagination de s'oublier comme elle a fait en quelques endroits de ses ouvrages comiques; ne devoit-il pas regarder le rare talent de *plaisanter*, qu'il possédoit au suprême degré & dont il s'est servi heureusement dans plusieurs endroits de ses écrits, comme un don précieux que la nature ne lui avoit pas fait pour exciter ses lecteurs à des désordres, qui n'ont déja que trop d'attraits en eux-mêmes? A coup sûr on ne rend pas service à la Jeunesse par de telles séductions; & des êtres épuisés par la volupté valent-ils la peine qu'un homme d'esprit les aide à réchauffer leur imagination? (*M. SULZER.*)

PLAISIR, DÉLICE, VOLUPTÉ. *Synonym.* L'idée de *Plaisir* est d'une bien plus vaste étendue que celle de *Délice* & de *Volupté*, parce que ce mot a rapôrt à un plus grand nombre d'objets que les deux autres. Ce qui concerne l'esprit, le cœur, les sens, la fortune, enfin tout est capable de nous procurer du *Plaisir*. L'idée de *Délice* enchérit par la force du sentiment sur celle du *Plaisir*; mais elle est bien moins étendue par l'objet: elle se borne proprement à la sensation, & regarde surtout celle de la bonne chère. L'idée de *Volupté* est toute sensuelle, & semble désigner, dans les organes, quelque chose de délicat qui raffine & augmente le goût.

Les vrais philosophes cherchent le *Plaisir* dans toutes leurs occupations, & il s'en font un de remplir leur devoir. C'est un *Délice* pour certaines personnes de boire à la glace, même en hiver; & cela est indifférent pour d'autres, même en été. Les femmes poussent ordinairement la sensibilité jusqu'à la *Volupté*: mais ce moment de sensation ne dure guères; tout est chez elles aussi rapide que ravissant.

Tout ce que je viens de dire ne regarde ces mots que dans le sens où ils marquent un sentiment ou une situation gracieuse de l'âme. Mais ils ont encore, surtout au pluriel, un autre sens, selon lequel ils expriment l'objet ou la cause de ce sentiment; comme quand on dit d'une personne qu'Elle se livre entièrement aux *Plaisirs*, qu'Elle jouït des *Délices* de la campagne, qu'Elle se plonge dans les *Voluptés*. Pris dans ce dernier sens, ils ont également, comme dans l'autre, leurs

leurs différences & leurs délicateſſes particulières. Alors le mot de *Plaiſir* a plus de raport aux pratiques perſonnelles, aux uſages, & aux paſſe-temps; tels que la table, le jeu, les ſpectacles, & les galanteries. Celui de *Délices* en a davantage aux agrémens que la nature, l'art, & l'opulence fourniſſent; telles que de belles habitations, des commodités recherchées, & des compagnies choiſies. Celui de *Voluptés* déſigne proprement des excès qui tiennent de la molleſſe & du libertinage, recherchés par un goût outré, aſſaiſonnés par l'oiſiveté, & préparés par la dépenſe; tels qu'on dit avoir été ceux où Tibère s'abandonnoit dans l'île de Capréc. *Voyez* CONTENTEMENT, JOIE, SATISFACTION, PLAISIR. *Synonymes.* (*L'abbé* GIRARD.)

*PLAN, ſ. m. *Belles-Lettres.* Ce terme, empruntè de l'Architecture & appliqué aux ouvrages d'eſprit, ſignifie les premiers linéamens qui tracent le deſſin d'un ouvrage, ſon étendue circonſcrite, ſon commencement, ſon milieu, ſa fin, la diſtribution & l'ordonnance de ſes parties principales, leur raport, leur enchaînement.

Ce doit être le premier travail de l'orateur, du poète, du philoſophe, de l'hiſtorien, de tout homme qui ſe propoſe de faire un Tout qui ait de l'enſemble & de la régularité.

Un homme qui n'écrit que de caprice, & par penſées détachées, comme Montaigne dans ſes *Eſſais*, peut n'avoir qu'une intention générale; il eſt diſpenſé de ſe tracer un *Plan*. Mais dans un ouvrage où tout doit ſe lier, ſe combiner comme dans une montre, pour produire un effet commun, eſt-il prudent de ſe livrer à ſon génie, ſans avoir ſon *Plan* ſous les ieux? c'eſt cependant ce qui arrive aſſez ſouvent aux jeunes écrivains, & ſurtout dans le genre où ce premier travail, bien médité, ſeroit le plus indiſpenſable.

Pénétrons dans le cabinet d'un poète habile & ſage, & voyons-le occupé du choix & de la diſpoſition d'un ſujet.

Parmi cette foule d'idées que la lecture & la réflexion lui préſentent, il lui vient celle d'un uſurpateur, qui, de deux enfants nourris enſemble, ne ſait plus lequel eſt ſon fils, ou le fils du roi légitime dont il veut éteindre la race.

Le poète, dans cette maſſe d'idées, voit d'abord un ſujet tragique; il la pénètre, la dèvelope; & voici à peu près comment.

Ces deux enfants peuvent avoir été confondus par leur nourrice; mais ſi la nourrice n'eſt plus, on eſt sûr que le ſecret de l'échange eſt enſeveli avec elle: le nœud n'a plus de dénouement. Si cette femme eſt vivante & ſuſceptible de crainte, l'action ne peut plus être ſuſpendue: l'aſpect du ſupplice fera tout avouer à ce témoin foible & timide. Le poète établit donc le caractère de la nourrice comme la clef de la voûte. Elle adore le ſang de ſes maîtres, déteſte celui du tyran, brave la mort, & s'obſtine au ſecret. Ce n'eſt pas tout: ſi le tyran n'eſt qu'ambitieux & cruel, ſa ſituation n'eſt pas aſſez pénible. Il peut même être barbare au point d'immoler ſon fils, plus tôt que de riſquer que ſon ennemi lui échape, & trancher ainſi le nœud de l'intrigue. Que fait le poète? Au puiſſant motif de faire périr l'héritier du trône, il oppoſe l'amour paternel, ce grand reſſort de la nature; & voyez comme ſon ſujet devient pathétique & fécond. Le tyran va, ſur des lueurs de ſentimens, ſur des ſoupçons & des conjectures, balancer entre ſes deux victimes & les menacer tour à tour. Mais ſi l'un des deux princes étoit beaucoup plus intéreſſant que l'autre par ſon caractère, il n'y auroit plus cette alternative de crainte qui met l'âme des ſpectateurs à l'étroit, & qui rend cette eſpèce de ſituation plus vive & plus preſſante: le poète, qui veut qu'on frémiſſe pour tous les deux tour à tour, les fait donc vertueux l'un & l'autre; & dès lors, non ſeulement le tyran ne ſait plus lequel préférer pour ſon fils, mais lorſqu'il veut ſe déterminer, aucun des deux ne conſent à l'être. De cette combinaiſon de caractères naiſſent, comme d'elles-mêmes, ces belles ſituations qu'on admire dans *Héraclius*.

Devine ſi tu peux, & choiſis ſi tu l'oſes . . .
O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
Tu retrouves deux fils pour mourir après toi;
Et je n'en puis trouver pour régner après moi.

Comment s'eſt fait le double échange qui a trompé deux fois le tyran? ſur quels indices chacun des deux princes peut-il ſe croire Héraclius? par quel moyen Phocas les va-t-il réduire à la néceſſité de décider ſon choix? quel incident, au fort du péril, tranchera-le nœud de l'intrigue & produira la révolution? Tout cela doit s'arranger dans la penſée du poète comme l'eût diſpoſé la nature elle-même, ſi elle eût combiné ce beau *Plan*. C'eſt ainſi que travailloit Corneille. Il ne faut donc pas s'étonner ſi l'invention du ſujet lui coutoit plus que l'exécution.

Quand la fable n'a pas été conçue avec cette méditation profonde, on s'en aperçoit au défaut d'harmonie & d'enſemble, à la marche incertaine & laborieuſe de l'action, à l'embarras des dèvelopemens, au mauvais tiſſu de l'intrigue, & à une certaine répugnance que nous avons à ſuivre le fil des évènemens.

La marche d'un poème, quel qu'il ſoit, doit être celle de la nature, c'eſt à dire, telle qu'il nous ſoit facile de croire que les choſes ſe ſont paſſées comme nous les voyons. Or dans la nature les idées, les ſentimens, les mouvements de l'âme ont une génération qui ne peut être renverſée. Les évènemens ont de même une ſuite, une liaiſon

que le poète doit obſerver, s'il veut que l'illuſion ſe ſoutienne. Des incidents détachés l'un de l'autre, ou maladroitement liés, n'ont plus aucune vraiſemblance. Il en eſt du moral comme du phyſique, & du merveilleux comme du familier : pour que la contexture de la fable ſoit parfaite, il faut qu'elle ne tienne au dehors que par un ſeul bout. Tous les incidents de l'intrigue doivent naître ſucceſſivement l'un de l'autre, & c'eſt la continuité de la chaîne qui produit l'ordre & l'unité. Les jeunes gens, dans la fougue d'une imagination pleine de feu, négligent trop cette règle importante : pourvu qu'ils excitent du tumulte ſur la Scène, & qu'ils forment des tableaux frapants, ils s'inquiètent peu des liaiſons, des gradations, & des paſſages. C'eſt par là cependant qu'un poète eſt le rival de la nature, & que la fiction eſt l'image de la vérité.

(¶ Le *Plan* d'une bonne comédie me ſemble au moins auſſi difficile à former que celui d'une tragédie; & j'avoue que dans aucun genre il n'eſt aucun *Plan* qui m'etonne autant que celui du *Tartuſe*.

Le *Plan* du Poème épique eſt plus vaſte, mais moins géné : le génie du poète, affranchi de la règle des unités, s'y trouve infiniment plus libre. Mais cette aiſance elle-même eſt la cauſe des écarts où il s'abandonne, & du froid que des épiſodes trop inutiles & trop fréquents répandent dans ſon action. Enchainer les évènements, les faire naître les uns des autres, les faire tous ſervir à nouer l'action & à graduer l'intérêt; voilà les lois que l'inventeur doit s'impoſer, lorſqu'il conçoit & médite ſon *Plan*; & à cet égard, nous avons des romans mieux conçus que les plus beaux poèmes.

En Éloquence, la méthode eſt la même pour la génération des idées, pour la gradation du pathétique, pour l'ordre, le raport, & l'enchainement des parties, enfin pour la tendance des moyens à un but commun; mon reſpect pour Cicéron, que je conſulte comme un oracle toutes les fois qu'il s'agit de ſon art, ne m'empêche pas de différer ici de ſon opinion ſur l'ordonnance du diſcours. Il veut que l'orateur, en diſtribuant ſes moyens, en choiſiſſe de fermes pour le commencement, garde les plus forts pour la fin, & qu'au milieu, comme dans la foule, il faſſe paſſer les plus foibles. Il me ſemble au contraire que toute ſucceſſion du fort au foible eſt vicieuſe; & que l'attention ſe ralentit, comme l'intérêt diminue, ſi l'on ne ſe ſent pas mené graduellement du plus foible au plus fort.

Il eſt ſans doute important de donner, dès l'entrée, une haute idée de ſon ſujet, une opinion favorable & impoſante de ſa cauſe; mais on le peut en annonçant cette progreſſion de moyens, & en prèvenant l'Auditoire ſur l'accumulation des preuves & ſur l'accroiſſement des forces qu'on s'engage à dèveloper. J'appliquerai donc, à l'ordonnance du diſcours & à l'économie de la preuve elle-même, ce que dit Cicéron en parlant de l'exorde : *Nihil eſt in naturâ rerum quod ſe univerſum profundat & quod totum repentè evolet. Sic omnia quæ fiunt quæque aguntur acerrimè, lenioribus principiis natura ipſa pertexuit.*

Dans la nature tous les commencements ſont foibles : on doit s'attendre que l'art procèdera comme elle, & ménagera ſes moyens. Mais des moyens foibles ne ſont pas des moyens faux. Ceux-ci jamais, Cicéron en convient, ne doivent entrer dans la cauſe. Il ne s'agit que du plus au moins de vraiſemblance, ou du plus ou moins d'impulſion. Or ſoit qu'on agiſſe ſur l'entendement ou ſur la volonté, ſur l'eſprit ou ſur l'âme, je crois que dans un *Plan* il faut diſtribuer ſes forces, de maniere que la perſuaſion, l'émotion, l'intérêt, la lumière, la chaleur, aillent en croiſſant du commencement à la fin.

La ſeule exception que j'y trouve, eſt le cas où, dans la réplique, on auroit à vaincre dans les eſprits une forte prévention, une perſuaſion profonde que l'adverſaire y auroit laiſſée : alors c'eſt comme un poſte, dans un champ de bataille, qu'il s'agit d'abord d'emporter, & à l'attaque duquel on eſt obligé d'employer ce qu'on a de plus vigoureux. Mais lorſqu'une circonſtance pareille n'oblige pas de renverſer la progreſſion naturelle des idées, des ſentiments, des procedés enfin de l'Éloquence; je penſerois qu'on devroit toujours aller du foible au fort, & graduer ainſi ſans ceſſe l'attention, la perſuaſion, l'émotion de l'auditeur.

Du reſte, il n'en eſt pas du *Plan* d'un plaidoyer comme de celui d'un ſermon ou d'une harangue. Dans celui-ci (qu'on me permette la comparaiſon), l'orateur, comme le danſeur, eſt le maître de ſe donner l'attitude, les mouvements, les dèvelopements qui lui ſont favorables; & il paſſe de l'un à l'autre avec une pleine liberté. Dans le plaidoyer au contraire l'orateur reſſemble au lutteur : ſon action eſt ſouvent commandée & contrainte par celle de ſon adverſaire; & par une comparaiſon plus noble, Quintilien nous fait voir que ſes diſpoſitions, ſon ordre de bataille, doivent s'accommoder au poſte, aux mouvements, & aux forces de l'ennemi. *Voyez* RHÉTORIQUE.) (*M.* MARMONTEL.)

(N.) PLATIASME, ſ. m. Ce mot vient du grec πλατὺς, *latus*, large; d'où πλατιάζω, *os dilato*, ou *ore in latum diducto loquor*; & enfin le nom πλατισμὸς, manière de parler en ouvrant beaucoup la bouche.

Le *Platiaſme* eſt donc un vice de prononciation, qui conſiſte à parler la bouche fort ouverte, en pouſſant au dehors de grands ſons, mais confus & inarticulés; de ſorte qu'on entend en effet le bruit, mais ſans pouvoir y rien diſtinguer.

Le *Platiaſme* n'eſt point un vice de nature : c'eſt un vice de négligence, ou peut-être d'affectation; car il eſt poſſible que ceux qui parlent ainſi, s'imaginent que ces ſons éclatants donnent à leur parole de la force & de la majeſté : mais

Digitized by Google

cela n'eſt propre au contraire qu'à lui ôter ſa perfection la plus eſſencielle, l'articulation de la voix, qui dès lors n'eſt plus qu'une image confuſe, infidèle, & inutile de la penſée.

C'eſt donc un défaut que doivent éviter avec ſoin ceux ſurtout qui parlent en public : car il ne faut que quelques mots prononcés de la ſorte, pour faire perdre à l'auditeur le ſens de toute une période ; & pluſieurs périodes manquées par ce défaut de prononciation, rompent la chaîne de tout un diſcours, empêchent qu'on n'en ſuive le plan, qu'on n'en ſaiſiſſe le but, qu'on n'en retienne quelque choſe de net & de précis.

Les muſiciens mêmes, chez qui ce défaut eſt bien plus ordinaire, parce qu'ils ſont plus occupés des tons que des articulations, gagneroient infiniment à éviter le *Platiaſme :* la Muſique eſt d'autant plus belle, qu'elle eſt mieux adaptée aux paroles ; eh comment juger de cet accord ſi précieux, ſi une mauvaiſe prononciation dérobe les paroles à l'oreille la plus attentive ? Tout Paris prodignoit récemment ſon admiration à une cantatrice diſtinguée, parce qu'à toutes les autres parties requiſes pour la perfection du chant elle ajoutoit le mérite d'une articulation nette, franche, & bien prononcée. (*M.* BEAUZÉE.)

PLEIN, REMPLI. *Synonymes.*

Il n'en peut plus tenir dans ce qui eſt *plein*. On n'en peut pas mettre davantage dans ce qui eſt *rempli*. Le premier a un raport particulier à la capacité ; & le ſecond, à ce qui doit être reçu dans cette capacité.

Aux noces de Cana, les pots furent *remplis* d'eau ; & par miracle, ils ſe trouvèrent *pleins* de vin. (*L'abbé* GIRARD.)

PLÉONASME, ſ. m. *Grammaire.* C'eſt une figure de Conſtruction, diſent tous les grammairiens, qui eſt oppoſée à l'*Ellipſe ;* elle ſe fait lorſque dans le diſcours on met quelque mot qui eſt inutile pour le ſens, & qui étant ôté laiſſe le ſens dans ſon intégrité. C'eſt ainſi que s'en explique l'auteur du *Manuel des grammairiens*, *part. 1*, *chap.* xiv, *n°. 6.* « Il y a *Pléonaſme*, dit du » Marſais (*article* FIGURE), lorſqu'il y a dans » la phraſe quelque mot ſuperflu, en ſorte que le » ſens n'en ſeroit pas moins entendu, quand ce » mot ne ſeroit pas exprimé ; comme quand on » dit, *Je l'ai vu de mes ieux*, *Je l'ai entendu* » *de mes oreilles*, *J'irai moi-même : mes ieux*, » *mes oreilles*, *moi-même*, ſont autant de *Pléo-* » *naſmes* ». Sur le vers 212 du liv. 1 de l'Énéide,

Talia voce refert, &c,

Servius s'explique ainſi : πλεονασμὸς *eſt*, *qui fit quoties adduntur ſuperflua*, *ut alibi*, vocemque his auribus hauſi : *Terentius ;* His oculis egomet vidi.

C'eſt d'après cette notion généralement reconnue que l'on a donné à cette figure le nom de *Pléonaſme*, qui eſt grec : πλεονασμὸς, de πλεονάζειν, *redundare* ou *abundare ;* R. πλέον ; *plenus ;* en ſorte que le mot de *Pléonaſme* ſignifie ou *Plénitude* ou *Superfluité.*

Si on veut, comme on le doit, entendre le mot de *Pléonaſme* dans le premier ſens ; c'eſt une figure de Syntaxe, par laquelle on ajoûte, à une phraſe, des mots qui paroiſſent ſuperflus par raport à l'intégrité grammaticale, mais qui ſervent pourtant à y ajouter des idées acceſſoires ſurabondantes, ſoit pour y jeter de la clarté, ſoit pour en augmenter l'énergie.

Si on prend le terme de *Pléonaſme* dans le ſecond ſens, dans le ſens de *Superfluité ;* c'eſt un véritable défaut, qui tend à la Battologie (*Voyez* BATTOLOGIE). C'eſt au fonds ce qu'on nomme généralement Périſſologie. *Voyez* PÉRISSOLOGIE.

Il me ſemble 1°. que c'eſt un défaut dans le langage grammatical, de déſigner par un ſeul & même mot deux idées auſſi oppoſées, que le ſont celle d'une figure de Conſtruction & celle d'un vice d'Élocution. A la boune heure, qu'on eût laiſſé à la figure le nom de *Pléonaſme*, qui marque ſimplement *Abondance* & *Richeſſe :* mais il falloit déſigner la ſuperfluité des mots dans chaque phraſe par un autre terme ; par exemple, celui de *Périſſologie*, qui eſt connu, devroit être employé ſeul dans ce ſens. Ce terme vient de περισσὸς, *ſuperfluus*, & de λόγος, *dictio ;* & l'adjectif περισσὸς a pour racine l'adverbe περὶ, *outre meſure.* Je ferai uſage de cette remarque dans le reſte de l'article.

2°. Si c'eſt un défaut de n'avoir employé qu'un même nom pour deux idées ſi diſparates, celui de vouloir les comprendre ſous une même définition eſt bien plus grand encore ; & c'eſt cependant en quoi ont péché les grammairiens même les plus exacts, comme on peut le voir par le début de cet article. Il faut donc tâcher de ſaiſir & d'aſſigner les caractères diſtinctifs de la figure appelée *Pléonaſme*, & du vice de ſuperfluité que j'appelle *Périſſologie.*

I. Il y a *Pléonaſme*, lorſque des mots, qui paroiſſent ſuperflus par raport à l'intégrité du ſens grammatical, ſervent pourtant à y ajouter des idées acceſſoires ſurabondantes, qui y jettent de la clarté ou qui en augmentent l'énergie. Quand on lit dans Plaute (*Milit.*), *Simile ſomnium ſomniavit*, le mot *ſomnium*, dont la force eſt renfermée dans *ſomniavit*, ſemble ſurabondant par raport à ce verbe : mais il y eſt ajouté comme ſujet de l'adjectif *ſimile*, afin que l'idée de cette ſimilitude ſoit raportée ſans équivoque à celle du ſonge, *ſimile ſomnium ;* c'eſt un *Pléonaſme* accordé à la clarté de l'expreſſion.

Quand on dit, *Je l'ai vu de mes ieux*, ces mots *de mes ieux* ſont effectivement ſuperflus par raport au

ſens grammatical du verbe *j'ai vu*, puiſqu'on ne peut jamais voir que des ieux, & que qui dit *j'ai vu*, dit aſſez que c'eſt par les ieux, & de plus que c'eſt par les ſiens; ainſi, il y a, grammaticalement parlant, une double ſuperfluité: mais ce ſuperflu grammatical ajoûte des idées acceſſoires qui augmentent l'énergie du ſens, & qui font entendre qu'on ne parle pas ſur le raport douteux d'autrui, ou qu'on n'a pas vu la choſe par haſard & ſans attention, mais qu'on l'a vue avec réflexion, & qu'on ne l'aſſûre que d'après ſa propre expérience bien conſtatée; c'eſt donc un *Pléonaſme* neceſſaire à l'énergie du ſens. « Cela eſt fondé en raiſon, dit Vaugelas (*Remarq.* 160) », parce que, lorſque nous voulons » bien aſſûrer & affirmer une choſe, il ne ſuffit pas » de dire ſimplement *je l'ai vu*, puiſque bien ſou- » vent il nous ſemble avoir vu des choſes, que ſi » l'on nous preſſoit de dire la vérité, nous n'ôſe- » rions l'aſſûrer. Il faut donc dire *Je l'ai vu de* » *mes ieux*, pour ne laiſſer aucun ſujet de douter » que cela ne ſoit ainſi: tellement qu'à le bien » prendre (cette concluſion eſt remarquable), » il n'y a point là de mots ſuperflus; puiſqu'au con- » traire ils ſont néceſſaires pour donner une pleine » aſſûrance de ce que l'on affirme. En un mot, » il ſuffit que l'une des phraſes dite plus que » l'autre pour éviter le vice du *Pléonaſme* (c'eſt » à dire, la *Périſſologie*), qui conſiſte à ne dire » qu'une même choſe en paroles différentes & » oiſives, ſans qu'elles ayent une ſignification ni » plus étendue ni plus forte que les premières ».

Le *Pléonaſme* d'énergie eſt très-commun dans la langue hébraïque; & il ſemble en faire un caractère particulier & propre, tant l'uſage en eſt fréquent & neceſſaire!

1°. Un nom conſtruit avec lui-même, comme *eſclave des eſclaves*, *cantique des cantiques*, *vanité des vanités*, *flamme de flamme*, *les ſiècles des ſiècles*, &c, eſt un tour très-ordinaire dans la langue ſainte, & une ſuperfluité apparente de mots: mais ce *Pléonaſme* eſt très-énergique, & il ſert à ajouter au nom l'idée de ſa propriété caractériſtique dans un grand degré d'intenſité; c'eſt comme ſi on diſoit, *très-vil eſclave*, *cantique excellent*, *vanité exceſſive*, *flamme très-ardente*, *la totalité des ſiècles* ou *l'éternité*.

2°. Rien de plus inutile en apparence à la plénitude du ſens grammatical que la répétition de l'adjectif ou de l'adverbe; mais c'eſt un *Pléonaſme* adopté dans la langue hébraïque, pour remplacer ce qu'on appelle dans les autres le *Superlatif abſolu*. *Voyez* IDIOTISME, & SUPERLATIF.

3°. Un autre *Pléonaſme* eſt encore uſité dans le même ſens ampliatif; c'eſt l'union de deux mots ſynonymes par la conjonction copulative; comme *Verba oris ejus iniquitas & dolus* (*Pſ.* 35, *vulg.* 36, *hæbr. v.* 4), c'eſt à dire, *verba oris ejus iniquiſſima*.

4°. Mais ſi la conjonction réunit le même mot à lui-même, c'eſt un *Pléonaſme* qui marque diverſité *In corde & corde loquuti ſunt* (*Pſ.* 11. *vulg.* 12, *hebr. v.* 5), c'eſt à dire, *cum diverſis ſenſibus*, *quorum alter eſt in ore*, *alter in mente*. Nous diſons de même en françois, au moins dans le ſtyle ſimple, *Il y a coutume & coutume*, *Il y a donner & donner*, pour marquer la diverſité des coutumes & des manières de donner; c'eſt dans notre langue un *hébraïſme*.

5°. Si le même nom eſt répété de ſuite ſans conjonction & ſans aucun changement de forme, c'eſt un *Pléonaſme* qui remplace quelquefois en hébreu l'article diſtributif *chaque*, ou l'article collectif *tout*: ישראל איש איש מבית (*Iſrael aiſſ aiſſ melre*, en liſant comme Maſclef); ce que les ſeptante ont traduit par ἄνθρωπος ἄνθρωπος τῶν υἱῶν Ἰσραὴλ, *homo homo filiorum Iſraël*, & la vulgate, *homo quilibet de domo Iſraël* (*Lev.* xvij. 3); ce qui eſt le véritable ſens de l'hébraïſme. D'autres fois cette répétition eſt purement empbatique: אלי אלי (*ali*, *ali*), *Deus meus*, *Deus meus*; ce *Pléonaſme* marque l'aideur de l'invocation. Nous imitons quelquefois ce tour hébraïque dans la même vûe: on ne ſauroit lire ſans la plus vive émotion ce qu'a écrit l'auteur du *Télémaque* (*liv. XI*), ſur les acclamations des peuples de l'Heſpérie au ſujet de la paix; & la jonction de ces deux mots *la paix*, *la paix*, qui ſe trouve juſqu'à trois fois dans l'eſpace de quatre à cinq lignes, donne au récit un feu qui porte l'embraſement dans l'imagination & dans l'âme du lecteur.

6°. C'eſt un uſage très-ordinaire de la langue hébraïque de mettre l'infinitif du verbe avant le verbe même: אכל תאכל (*achal tachal*), *comedere* ou *comedendo comedes* (Gen. 2, 16); מות תמות (*mouth thamouth*), *mori* ou *moriendo morieris* (*Ib.* 2, 17). Quelques grammairiens prétendent que c'eſt dans ces exemples une pure *Périſſologie*, & que l'addition de l'infinitif au verbe n'ajoûte à ſa ſignification aucune idée acceſſoire. Pour moi, j'ai peine à croire qu'une phraſe eſſenciellement vicieuſe ait pu être dans la langue ſainte d'un uſage ſi fréquent ſans aucune néceſſité. Je dis *d'un uſage fréquent*; car rien de plus commun que ce tour dans les livres ſacrés: & j'ajoûte que ce ſeroit *ſans aucune néceſſité*, parce que la conjugaiſon ſimple fourniſſoit la même idée. Qu'on y prenne garde; l'uſage des langues eſt beaucoup moins aveugle qu'on ne le penſe, & jamais il n'autoriſe ſans raiſon une locution irrégulière: il faut, pour mériter l'approbation univerſelle, qu'elle ſupplée à quelque formation que l'analogie de la langue ne donne point, comme ſont nos temps compoſés par le moyen des auxiliaires *avoir*, *venir*, *devoir*, *aller*: ou qu'elle renferme quelque idée acceſſoire dont ne ſeroit pas ſuſceptible la locution régulière, tels que ſont les *Pléonaſmes* dont il s'agit ici. Le Clerc cependant (*Art. critic. part. II*, *ſect. I*, *cap.* 4, *nn.* 3, 4, 5) ſoutient que cette addition de l'in-

Digitized by Google

ſinitif au verbe n'a en hébreu aucune énergie propre : *Hæc additio ejuſdem verbi . . . nullam habet in hebraïcâ . . . linguâ emphaſin.* Mais il faudroit, avant d'adopter cette opinion, répondre à ce que je viens d'obſerver ſur la circonſpection de l'uſage qui n'autoriſe jamais une locution irrégulière ſans un beſoin réel d'analogie ou d'énergie. Si d'ailleurs on s'en raporte au moyen propoſé par Le Clerc, il me ſemble qu'il ne lui fournira pas une concluſion favorable : *Res . . . . certa erit*, dit-il, *de hebraïcâ, ſi quis expendat loca ſcripturæ in quibus occurrit ea phraſis.* N'eſt il pas évident que *comedendo comedes* ne ſignifie pas ſimplement *vous mangerez*, mais *vous aurez toute liberté de manger, vous mangerez librement, tant & ſi ſouvent que vous voudrez?* C'eſt la même énergie dans *moriendo, morieris;* cela ne veut pas dire ſimplement *vous mourrez;* mais la répétition de l'idée de mort donne à l'affirmation énoncée par le verbe une emphaſe particulière, *Vous mourrez certainement, infailliblement, indubitablement :* & de là vient que pour donner plus de poids à l'affirmation contraire ou à la négation de cette ſentence, le ſerpent employa le même *Pléonaſme :* לא מות תמתון (*la mouth thamouthoun*) *nequaquam moriendo moriemini* (*Gen.* 3, 4), il eſt certain que vous ne mourrez point. *Voyez* au ſurplus la Grammaire hébraïque de Maſclef, *chap.* xxiv, §. 5, 8, 9; *chap.* xxv, §. 8; & *chap.* xxvj, §. 7, 8.

II. J'avoue néanmoins qu'il ſe rencontre, & même aſſez ſouvent, de ces répétitions identiques où nous ne voyons ni emphaſe ni énergie. Dans ce cas, il faut diſtinguer entre les langues mortes & les langues vivantes, & ſoudiſtinguer encore entre les langues mortes dont il nous reſte peu de monuments, comme l'hébreu, & les langues mortes dont nous avons conſervé aſſez d'écrits pour en juger avec plus de certitude, comme le grec & le latin.

Par raport à l'hébreu, quand nous n'appercevons pas les idées acceſſoires que la répétition identique peut ajouter au ſens, il me ſemble qu'il eſt raiſonable de penſer que cela vient de ce que nous n'avons plus aſſez de ſecours pour entendre parfaitement la locution qui ſe préſente; & c'eſt d'ailleurs un hommage que nous devons à la majeſté de l'Écriture ſainte & à l'infaillibilité du S. Eſprit qui en eſt le principal auteur.

Pour les autres langues mortes, il eſt encore bien des cas où nous devons avoir par équité la même réſerve; & c'eſt principalement quand il s'agit de phraſes dont les exemples ſont très-rares. Mais en général nous ne devons faire aucune difficulté de reconnoître la *Périſſologie*, même dans les meilleurs écrivains de l'antiquité, comme nous la trouvons ſouvent dans les modernes.

1°. Nous entendons aſſez le grec & le latin pour en diſcuter le grammatical avec certitude; & peut-être Démoſthène & Ciceron ſeroient-ils ſurpris, s'ils revenoient parmi nous & que nous puſſions communiquer avec eux, des progrès que nous avons faits dans l'intelligence de leurs écrits, quoique nous ne puiſſions pas parler comme eux.

2°. Le reſpect que nous devons à l'Antiquité n'exige pas de nous une adoration aveugle. Les anciens étoient hommes comme les modernes; ſujets aux mêmes mépriſes, aux mêmes préjugés, aux mêmes erreurs, aux mêmes fautes : ôſons croire une fois que Virgile n'entendoit pas mieux ſa langue & n'étoit pas plus châtié dans ſon ſtyle que ne l'étoit notre Racine; & Racine n'a point été entièrement diſculpé par l'abbé des Fontaines, qui s'étoit chargé de le venger contre les Remarques de l'abbé d'Olivet. Diſons donc que le *ſic ore loquutus* de Virgile, & mille autres phraſes pareilles de ce poete & des autres écrivains du bon ſiècle, ne ſont que des exemples de *Périſſologie*, & des défauts réels plus tôt que des tours figurés. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PLOQUE, ſ. f. Πλοκὴ, *nexus.* Ce mot, uſité chez quelques rhéteurs & abandonné par le plus grand nombre, peut être regardé comme le nom d'une figure de diction par conſonnance phyſique, qui réunit des mots matériellement ſemblables mais différents quant au ſens. Ce ſeroit en ce cas une dénomination générique, qui comprendroit deux eſpèces, l'Antanaclaſe & la Syllepſe. *Voyez* ANTANACLASE, SYLLEPSE. (*M.* BEAUZÉE.)

PLURIEL, LE, adj. C'eſt un terme particulièrement propre à la Grammaire, pour caractériſer un des nombres deſtinés à marquer La quotité. (*Voyez* NOMBRE). On dit aujourdhui, Le nombre *pluriel*, Une terminaiſon *plurielle.* « Il eſt certain, dit Thomas Corneille ſur la *Remarque* 442 de Vaugelas, » que c'eſt ſeulement depuis la remar- » que de Vaugelas qu'on a commencé à dire *Plu- » riel :* le grand uſage a toujours été auparavant » d'écrire *Plurier* ». Vaugelas lui-même reconnoît l'unanimité de cet uſage contraire au ſien : auſſi trouva-t-il des contradicteurs dans Ménage & dans le P. Bouhours. (*Voyez* la note de Thomas Corneille, & les *Remarques nouvelles* du P. Bouhours, *tome I, page* 597); & les *Grammaires* de Port-Royal ſont pour *Plurier.* Aujourdhui l'uſage n'eſt plus douteux, & les meilleurs grammairiens écrivent *Pluriel*, comme dérivé du latin *Pluralis*, ou, ſi l'on veut, du mot de la baſſe latinité *Plurialis.* C'eſt ainſi qu'en uſent l'abbé Regnier, le P. Buffier, l'abbé d'Olivet, Duclos, l'abbé Girard, & la plupart de ceux dont l'autorité peut être de quelque poids dans le langage grammatical.

On peut réduire à quatre règles principales ce qui concerne le *Pluriel* des noms & des adjectifs françois.

Digitized by Google

1°. Les noms & les adjectifs terminés au ſingulier par l'une des trois lettres *s*, *z* ou *x*, ne changent pas de terminaiſon au *Pluriel*; ainſi, l'on dit également le *ſuccès*, les *ſuccès*; le *fils*, les *fils*; le *nez*, les *nez*; le *prix*, les *prix*; la *voix*, les *voix*, &c.

2°. Les noms & les adjectifs terminés au ſingulier par *au* & *eu* prennent *x* de plus au *Pluriel*: on dit donc au ſingulier, *beau*, *chapeau*, *feu*, *lieu*, &c; & au *Pluriel* on dit *beaux*, *chapeaux*, *feux*, *lieux*.

4°. Pluſieurs mots terminés au ſingulier par *al* ou *ail*, ont leur terminaiſon *pluriële* en *aux*: on dit au ſingulier *travail*, *cheval*, *égal*, *général*, &c; & au *Pluriel* on dit *travaux*, *chevaux*, *égaux*, *généraux*. Je dis que ceci regarde pluſieurs mots terminés en *al* ou *ail*, parce qu'il y en a pluſieurs autres de la même terminaiſon, qui n'ont point de *Pluriel*, ou qui ſuivent la règle ſuivante, qui eſt la plus générale.

4°. Les noms & les adjectifs qui ne ſont point compris dans les trois règles précédentes, prennent au *Pluriel* un *s* de plus qu'au ſingulier; on dit donc *le bon père*, *les bons pères*; *ma chère ſœur*, *mes chères ſœurs*; un *roi clément*, *des rois cléments*, &c.

Je n'inſiſte point ſur les exceptions qu'il peut y avoir à ces quatre règles, parce que ce détail n'apartient pas à l'Encyclopédie, & qu'on peut l'étudier dans toutes les Grammaires françoiſes, ou l'aprendre de l'uſage. Mais j'ajoûterai quelques obſervations, en commençant par une remarque du P. Buffier. (*Grammaire franç.* n°. 301.)

« L'*x*, dit-il, n'eſt proprement qu'un *cs* ou *gz*, » & le *z* n'eſt qu'une *s* foible; c'eſt ce qui leur » donne ſouvent dans notre langue le même uſage » qu'à l'*s* ». C'eſt aſſigner véritablement la cauſe pourquoi ces trois lettres ſont également employées pour marquer le *Pluriel*; mais ce n'eſt pas juſtifier l'abus réel de cette pratique. Il ſeroit à déſirer que la lettre *s* fût la ſeule qui caractériſât ce nombre dans les noms, les pronoms, & les adjectifs; & aſſûrément il n'y auroit point d'inconvénient, ſi l'uſage le permettoit, d'écrire *beaus*, *chevaus*, *heureus*, *feus*, un *nés* au ſingulier, & des *nés* au *Pluriel*; &c. Du moins me ſemble-t-il que c'eſt de gaîté de cœur renoncer à la netteté de l'expreſſion & à l'analogie de l'Orthographe, que d'employer le *z* final pour marquer le *Pluriel* des noms, des adjectifs, & des participes dont le ſingulier eſt terminé par un *é* fermé, & d'écrire, par exemple, *de bonnes qualitez*, *des hommes ſenſez*, *des ouvrages bien compoſez*, au lieu de *qualités*, *ſenſés*, *compoſés*. Puiſque l'uſage contraire prévaut par le nombre des écrivains qui l'autoriſent, c'eſt aujourdhui une faute d'autant plus inexcuſable, que c'eſt ſouſtraire cette eſpèce de mots à l'analogie commune, & en confondre l'orthographe avec celle de la ſeconde perſonne des temps ſimples de nos verbes dont la voyelle finale eſt *é* fermé, comme *vous liſez*, *vous liſiez*, *vous lirez*, *vous luſſiez*, *vous lirez*, &c. On trouve dans le Journal de l'Académie françoiſe, par l'abbé de Choiſy (*Opuſc. page* 309), que l'Académie ne s'eſt jamais départie du *z* en pareil cas: cela pouvoit être alors; mais il y a aujourdhui tant d'académiciens & taot d'auteurs dignes de l'être, qui s'en ſont départis, que ce n'eſt plus un motif ſuffiſaot pour en conſerver l'uſage dans le cas dont il s'agit.

Une ſeconde obſervation, c'eſt que pluſieurs écrivains ont affecté, je ne ſais pourquoi, de retrancher au *Pluriel* des noms ou des adjectifs en *ant* ou *ent*, la lettre *t* qui les termine au ſingulier; ils écrivent *élémens*, *patiens*, *complaiſans*, &c, au lieu de *élements*, *patients*, *complaiſants*. « J'avoue, dit à ce ſujet l'abbé Girard (*tome I*, *diſc. V*, *page.* 271), « que le plus grand nombre » des écrivains polis & modernes s'étant déclarés » pour la ſuppreſſion du *t*, je n'ôſe les fronder, » malgré des raiſons très-capables de donner du » penchant pour lui. Car enfin elle épargneroit » dans la méthode une règle particulière, par » conſéquent une peine. Il ſoutieodroit le goût de » l'étymologie, & l'analogie entre les primitifs » & les dérivés. Il ſeroit uo ſecours pour diſtinguer la » différente valeur de certains ſubſtaotifs, comme de » *plans* deſſinés, & de *plants* plantés. D'ailleurs ſon » abſence paroit défigurer certains mots tels que » *dens* & *vens* ». Avec des raiſons ſi plauſibles, cet académicien n'auroit-il pas dû autoriſer de ſon exemple la conſervation du *t* dans ces mots? Il le devoit ſans doute, & il le pouvoit, puiſqu'il reconnoît un peu plus haut (*page* 270) que l'uſage eſt partagé entre deux partis nombreux, dont le plus fort ne peut pas ſe vanter encore d'une victoire certaine.

Je ne voulois d'abord marquer aucune exception: en voici pourtant une que je rappelle à cauſe de la réflexion qu'elle fera naître. *Œil* fait *ieux* au *Pluriel*, pour déſigner l'organe de la vûe; mais on dit en Architecture, *des œils de bœuf*, pour ſignifier une ſorte de fenêtre. *Ciel* fait pareillement *cieux* au *Pluriel*, quand il eſt queſtion du ſens propre; mais on dit *des ciels de lit*; & en Peinture, *des ciels*, pour les nuages peints dans un tableau. Ne ſeroit-il pas poſſible que quelques noms latins qui ont deux terminaiſons différentes au *Pluriel*, comme *jocus*, qui fait *joci* & *joca*, les duſſent à de pareilles vûes, plus tôt qu'à l'inconſéquence de l'uſage, qui auroit ſubſtitué un nom nouveau à l'ancien ſans abolir les terminaiſons *pluriéles* de celui-ci? Comme, en fait de langage, des vûes ſemblables amènent preſque toujours des procédés analogues, on eſt raiſonnablement fondé à croire que des procédés analogues ſuppoſent à leur tour des principes ſemblables.

Il n'y a rien à remarquer ſur les terminaiſons

plurielles des temps des verbes françois, parce que cela s'aprend dans nos conjugaiſons. Je finirai donc par une remarque de Syntaxe.

Dans toutes les langues, il arrive ſouvent qu'on emploie un nom ſingulier pour un nom *pluriel* : comme *Ni la colère ni la joie* du ſoldat *ne ſont jamais modérées ;* Le payſan *ſe ſauva dans les bois ;* Le bourgeois *prit les armes ;* Le magiſtrat & le citoyen *à l'envi conſpirent à l'embelliſſement de nos ſpectacles.* C'eſt, dit-on, une Synecdoque : mais parler ainſi, c'eſt donner un nom ſcientifique à la phraſe, ſans en faire connoître le fondement ; le voici. Cette manière de parler n'a lieu qu'à l'égard des noms appellatifs, qui préſentent à l'eſprit des êtres déterminés par l'idée d'une nature commune à pluſieurs : cette idée commune a une compréhenſion & une étendue ; & cette étendue peut ſe reſtreindre à un nombre plus ou moins grand d'individus. Le propre de l'article eſt de déterminer l'étendue, de manière que, ſi aucune autre circonſtance du diſcours ne ſert à la reſtreindre, il faut entendre alors l'eſpèce ; ſi l'article eſt au ſingulier, il annonce que le ſens du nom eſt appliqué à l'eſpèce ſans déſignation d'individus ; ſi l'article eſt au *Pluriel*, il indique que le ſens du nom eſt appliqué diſtributivement à tous les individus de l'eſpèce. Ainſi, *L'horreur de ces lieux étonna* le ſoldat, veut faire entendre ce qui arriva à l'eſpèce en général, ſans vouloir y comprendre chacun des individus : & ſi l'on diſoit, *L'horreur de ces lieux étonna* les ſoldats, on marqueroit plus poſitivement les individus de l'eſpèce. Un écrivain correct & précis ne ſera pas toujours indifférent ſur le choix de ces deux expreſſions. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PLUS, DAVANTAGE. *Synonymes.*

Ces mots ſont également comparatifs & marquent tous les deux la ſupériorité ; c'eſt en quoi ils ſont ſynonymes : voici en quoi ils diffèrent.

Plus s'emploie pour établir explicitement & directement une comparaiſon ; *Davantage* en rappelle implicitement l'idée & la montre dans un ordre inverſe. Après *Plus* on met ordinairement un *que*, qui amène le ſecond terme ou le terme conſéquent du raport énoncé dans la phraſe comparative ; après *Davantage* on ne doit jamais mettre *que*, parce que le ſecond terme eſt énoncé auparavant.

Ainſi, l'on dira par une comparaiſon directe & explicite : Les romains ont *plus* de bonne foi que les grecs ; L'ainé eſt *plus* riche que le cadet. Mais dans la comparaiſon inverſe & implicite, il faut dire : Les grecs n'ont guère de bonne foi, les romains en ont *davantage ;* Le cadet eſt riche, mais l'ainé l'eſt *davantage.*

Dès que la comparaiſon eſt directe, & que le terme conſéquent eſt amené par un *que ;* on ne doit pas, quoi qu'en diſe le P. Bouhours (*Remarq. nouv.* tome *I*), ſe ſervir de *Davantage.* Ainſi, l'on ne doit pas dire, conformément à la déciſion de cet écrivain : Vous avez tort de me reprocher que je ſuis emporté, je ne le ſuis pas *davantage* que vous ; Il n'y a rien qu'il faille *davantage* éviter en écrivant, que les équivoques ; Jamais on ne vous connut *davantage*, que depuis qu'on ne vous voit plus. Il faut dire, dans le premier exemple, Je ne le ſuis pas *plus* que vous ; dans le ſecond, Il n'y a rien qu'il faille éviter avec *plus* de ſoin que les équivoques ; & dans le troiſième, Jamais on ne vous connut *mieux* (c'eſt à dire, *plus* complétement), que depuis qu'on ne vous voit *plus.* (*M.* BEAUZÉE.)

PLUSQUE-PARFAIT, adj. quelquefois pris ſubſtantivement (*Grammaire.*) On dit ou le *Prétérit pluſque-parfait*, ou ſimplement le *Pluſque-parfait. Fueram*, j'avois été, eſt le *Pluſque-parfait* de l'indicatif ; *fuiſſem*, que j'euſſe été, eſt le *Pluſque-parfait* du ſubjonctif. On voit par ces exemples que ce temps exprime l'antériorité de l'exiſtence à l'égard d'une époque antérieure elle-même à l'acte de la parole : ainſi, quand je dis *cænaveram cum intravit*, j'avois ſoupé lorſqu'il eſt entré ; *cænaveram*, j'avois ſoupé, exprime l'antériorité de mon ſouper à l'égard de l'époque déſignée par *intravit*, il eſt entré ; & cette époque eſt elle-même antérieure au temps où je le dis. On verra ailleurs (*article* TEMPS) par quel nom je crois devoir déſigner ce temps du verbe : je remarquerai ſeulement ici que la dénomination du *Pluſque-parfait* a tous les vices les plus propres à la faire proſcrire.

1°. Elle ne donne aucune idée de la nature du temps qu'elle déſigne, puiſqu'elle n'indique rien de l'antériorité de l'exiſtence à l'égard d'une époque antérieure elle-même au moment où l'on parle.

2°. Elle impliqne contradiction, parce qu'elle ſuppoſe le *Parfait* ſuſceptible de plus ou de moins, quoiqu'il n'y ait rien de mieux que ce qui eſt *parfait.*

3°. Elle emporte encore une autre ſuppoſition également fauſſe ; ſavoir, qu'il y a quelque perfection dans l'antériorité, quoiqu'elle n'en admette ni plus ni moins que la ſimultanéité ou la poſtériorité.

Ces conſidérations donnent lieu de croire que les noms de prétérits *parfait* & *pluſque-parfait* n'ont été introduits que pour les diſtinguer ſenſiblement du prétendu prétérit *imparfait.* Mais comme on a remarqué (*article* IMPARFAIT) que cette dénomination ne peut ſervir qu'à déſigner l'imperfection des idées des premiers nomenclateurs, il faut porter le même jugement des noms de *Parfait* & de *Pluſque-parfait*, qui ont le même fondement. (*M.* BEAUZÉE.)

Digitized by Google

POÈME, ſ. m. *Poéſie.* Un *Poéme* eſt une imitation de la belle nature, exprimée par le diſcours meſuré.

La vraie Poéſie conſiſtant eſſenciellement dans l'imitation, c'eſt dans l'imitation même que doivent ſe trouver ſes différentes diviſions.

Les hommes aquièrent la connoiſſance de ce qui eſt hors d'eux-mêmes par les ieux ou par les orcilles, parce qu'ils voient les choſes eux-mêmes, ou qu'ils les entendent raconter par les autres. Cette double manière de connoître produit la première diviſion de la Poéſie, & la partage en deux eſpèces, dont l'une eſt dramatique, où nous entendons les diſcours directs des perſonnes qui agiſſent, l'autre épique, où nous ne voyons ni n'entendons rien par nous-mêmes directement, où tout nous eſt racouté.

Aut agitur res in ſcenis, aut acta refertur.

Si de ces deux eſpèces on en forme une troiſième qui ſoit mixte, c'eſt à dire, mélée de l'épique & du dramatique, où il y ait du ſpectacle & du récit; toutes les règles de cette troiſième eſpèce ſeront contenues dans celles des deux autres.

Cette diviſion, qui n'eſt fondée que ſur la manière dont la Poéſie montre les objets, eſt ſuivie d'une autre qui eſt priſe dans la qualité des objets mêmes que l'on traite dans la Poéſie.

Depuis la Divinité juſqu'aux derniers inſectes, tout ce à quoi on peut ſuppoſer de l'action eſt ſoumis à la Poéſie, parce qu'il l'eſt à l'imitation. Ainſi, comme il y a des dieux, des rois, de ſimples citoyens, des bergers, des animaux; & que l'art s'eſt plu à les imiter dans leurs actions vraies ou vraiſemblables; il y a auſſi des opéra, des tragédies, des comédies, des paſtorales, des apologues: & c'eſt la ſeconde diviſion; dont chaque membre peut être encore ſoudiviſé, ſelon la diverſité des objets, quoique dans le même genre.

Ces diverſes eſpèces de *Poémes* ont leur ſtyle & leurs règles particulières, dont il eſt parlé ſous chaque article: c'eſt aſſez d'obſerver ici que tous les *Poémes* ſont deſtinés à inſtruire ou à plaire, c'eſt à dire que, dans les uns l'auteur ſe propoſe principalement d'inſtruire, & dans les autres, de plaire, ſans qu'un objet exclue l'autre. L'utile domine dans le premier genre; l'agrément, dans le ſecond: mais dans l'un, l'utile a beſoin d'être paré de quelque agrément, & dans l'autre l'agrément doit être ſoutenu par l'utile; ſans quoi le premier paroît dur, ſec, & triſte; l'autre fade, inſipide, & vide. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

Obſervations ſur les caractères propres au ſtyle ordinaire, à celui de l'Éloquence, & à celui de la Poéſie.

Il y a bien long temps que l'on cherche à donner une définition du *Poéme*, & à tracer les limites exactes qui ſéparent les perfections de l'Éloquence de celles de la Poéſie. Suivant Ariſtote, la meſure des vers ou le ſtyle proſaique ne diſtiugue pas ſuffiſamment l'hiſtorieu du poète; car, dit ce philoſophe, quand on mettroit Hérodote en vers, on ne feroit pas de ſon ouvrage un *Poéme.* Ces deux eſpèces de productions diſ-ſèrent eſſenciellement, en ce que dans les unes on raconte les choſes comme elles ont été, & daus les autres comme elles auroient pu être. (*Ariſt. poét.*) Depuis que ce docte Grec a mis cette queſtion ſur le tapis & l'a réſolue le mieux qu'il a pu, on l'a renouvelée des milliers de fois; & cepeodant elle eſt preſque toujours demeurée, au moins en partie, indéciſe. Ceux-là peut-être ont touché le plus près du but, qui ont dit que le *Poéme* eſt un diſcours parfaitement propre à exciter le ſentiment, ou, comme s'exprime M. Baumgarten, *Poema eſt ſenſitiva oratio perfecta.* Cependant cette définition n'eſt pas complette, & ne détermine pas ſuffiſamment le caractère diſtinctif du *Poéme*, parce qu'il reſte quelque choſe de trop indéterminé & de trop vague dans l'idée de ce qu'on nomme parfait.

La choſe ne ſauroit, après tout, être autrement; car le diſcours ordinaire, tel que l'orateur l'emploie, & celui qui eſt mis en œuvre par le poète, produiſent des ouvrages qui différent plus tôt en degrés, que par des caractères eſſenciels qui en faſſent des eſpèces réelles. Or dans des ſujets de cette nature on ne ſauroit marquer les limites où les eſpèces commencent, & celles où elles ceſſent; cela eſt auſſi impoſſible que de dire quelle eſt l'année où le jeune homme entre dans l'âge viril, & celle où l'homme fait paſſe à la vieilleſſe. Ainſi, l'on ne doit pas être étonné, s'il exiſte des ouvrages ſur leſquels on eſt embaraſſé de dire s'ils apartiennent à l'Éloquence ou à la Poéſie.

Nous allons cependant eſſayer d'indiquer, avec autant de préciſion qu'il nous ſera poſſible, les caractères propres au ſtyle ordinaire, à celui de l'Éloquence, & à celui de la Poéſie.

Le diſcours ordinaire eſt un ſimple récit des choſes pour les préſenter telles que nous les penſons: il n'y eſt queſtiou que d'exprimer clairement & ſans détour ce qui eſt préſent à notre eſprit; & nous ſommes contents des expreſſions, pourvu qu'elles ſoient déterminées & intelligibles. L'Éloquence veut plus de circonſpection & d'aparat: ſon but n'eſt pas ſimplement de ſe faire comprendre, mais de procurer la réuſſite de quelque deſſein qu'elle a en vûe; & pour cet effet elle pèſe attentivement tout ce qui peut concourir à cette réuſſite: parmi les différentes idées qui ſe préſentent, elle choiſit les meilleures & les plus convenables; elle les arrange de manière à augmenter leur force, elle emploie les expreſſions les plus

Digitized by Google

plus heureuſes ; elle cherche à donner au diſcours une force perſuaſive, une énergie propre à faire prendre aux auditeurs la réſolution que l'orateur veut leur inſpirer ; il fait uſage pour cela du ton & de la cadence des mots, en un mot il ne perd pas un inſtant de vûe les auditeurs ſur leſquels il veut produire des effets. La Poéſie au contraire s'applique plus tôt à exprimer vivement les objets qu'elle ſe repréſente, qu'à produire certains effets particuliers ſur les autres. Le poëte eſt lui-même vivement touché ; ſon objet lui inſpire de la paſſion, ou du moins le met en verve ; il ne ſauroit réſiſter au déſir qu'il a de manifeſter ce qui ſe paſſe au dedans de lui, il eſt entraîné : ce qui l'occupe principalement, c'eſt de peindre avec énergie l'objet qui l'affecte, & de manifeſter en même temps l'impreſſion qu'il fait ſur lui ; il parle, quand même perſonne ne devroit l'écouter, parce qu'il ne dépend pas de lui de ſe taire dans l'émotion qu'il éprouve : cela donne à ce qu'il dit un air extraordinaire, un ton fanatique, tel qu'eſt celui de tout homme qui, au fort de quelque paſſion, s'oublie en quelque façon lui-même, & ſe conduit en pleine compagnie comme s'il étoit ſeul, ne raportant ſes diſcours & ſes actions qu'à ſes idées & à ſes ſentiments.

Il ſemble que ce ſoit préciſément ce ton fanatique, plus ou moins ſenſible dans le langage du poëte, qui fait le caractère propre de tout *Poëme*, & qu'il faille aller chercher la ſource de la Poéſie dans ce déſordre de l'âme qu'on nomme *Enthouſiaſme*, où la préſence de certains objets jette les imaginations vives, les génies ardents. Le ſilence des paſſions, le calme de l'âme, n'enfanteront jamais rien de poétique. Il eſt vrai que, depuis que la Poéſie eſt devenue un art, l'imitation eſt émule de la nature ; & le poëte feint des mouvements & des ſentiments qui n'exiſtent point au dedans de lui, ou du moins qui y ſont beaucoup plus foibles : ainſi, l'on ſoupçonne aiſément que les poëtes ne penſent & ne ſentent pas toujours ce qu'ils diſent, & que ce n'eſt point malgré eux que le cœur force la bouche à parler. Il en eſt comme de la Danſe, qui, dans ſon origine, étoit une marche impétueuſe dont les paſſions régloient les pas ; encore aujourdhui les peuples ſauvages, qui n'ont jamais appris à danſer, ne danſent que dans le tranſport de quelque paſſion : mais dans les lieux où l'art de la Danſe eſt cultivé, on danſe de ſang froid, en feignant cependant de ſuivre les impulſions de quelques mouvements plus forts que ceux de la ſimple nature. Que la Poéſie & la Danſe ayent cette affinité, c'eſt ce qui réſulte encore du beſoin qu'elles ont l'une & l'autre d'être ſecondées par la Muſique : celle-ci entretient le ſentiment & échauffe de plus en plus l'imagination ; c'eſt, pour ainſi dire, un chant qui berce le poëte & le danſeur, de façon qu'ils s'oublient eux-mêmes & demeurent entièrement dépendants du ſentiment qu'ils éprouvent.

En développant ainſi l'origine de la Poéſie, on parvient toujours mieux à en aſſigner le vrai caractère. Quiconque réfléchit ſur la ſituation où l'âme doit ſe trouver, pour que le diſcours prenne un ton auſſi extraordinaire que l'eſt celui du *Poëme*, s'appercevra que c'eſt de cette ſituation même que dérive principalement ce qu'il y a de propre & de caractériſtique dans le langage poétique : & voilà par conſéquent où il faut chercher l'eſſence de la Poéſie.

D'abord le ton du diſcours eſt analogue au caractère du ſentiment. Le poëte ne ſauroit parler d'une manière auſſi aiſée & auſſi naturelle qu'on le fait dans le diſcours ordinaire, où le ſentiment eſt toujours uniforme. Mais quand un ſentiment plus vif l'anime, on en remarque le mouvement par une ſorte de rhythme ou de cadence qui en eſt l'effet immédiat ; & tant que le même ſentiment dure, ſans accroiſſement ou diminution trop ſenſibles, le rhythme ne varie point. Celui qui fait des ſauts de joie, ſautera tant que ſa joie durera ; ſi quelque choſe l'augmente, il ſautera plus fort ; ſi elle ſe raleotit, ſes ſauts ſe ralentiront & finiront avec l'émotion qui les cauſoit. Il en eſt de même des parties du diſcours & des termes qui les expriment : leur ton & leur cadence correſpondent au ſentiment intérieur ; & comme ce ton influe ſur les ſens en ébranlant les organes, il entretient & fortifie à ſon tour le ſentiment. C'eſt par ce moyen qu'on peut ſe faire quelque idée de l'origine des vers, qui d'abord ont ſans doute été fort mal tournés, mais auxquels enſuite l'art a donné toutes les formes & façons dont ils ſont ſuſceptibles. Suivant cela on peut dire que la Verſification a une liaiſon naturelle avec la Poéſie.

Cependant, comme la cadence rhythmique n'eſt pourtant qu'un des effets particuliers de la verve poétique, & que, ſans les règles auxquelles l'art a depuis aſſujetti la conſtruction des vers, toute ſorte de diſcours peut avoir ſon rhythme ; le défaut d'une verſification régulière nous met en droit de refuſer à un diſcours ſimplement rhythmique le nom de *Poëme*, parce qu'il lui manque encore un des caractères diſtinctifs de la Poéſie. Avouons néanmoins qu'il ſe trouve infailliblement, dans tout diſcours qui eſt le fruit d'une verve poétique, quelque arrangement périodique tout autre que celui du diſcours ordinaire, & même des morceaux d'Éloquence : ainſi, la proſe poétique a toujours des tours & des tons par leſquels elle ſe diſtingue. Il s'enſuit clairement de là que, depuis que la Poéſie eſt devenue un art, les règles de la verſification doivent être obſervées dans tout *Poëme* ; mais que malgré cela le défaut de cette obſervation ne tire pas, de la claſſe des ouvrages poétiques, ceux qui ont d'ailleurs les caractères propres à la Poéſie.

Néanmoins la verſification n'eſt pas la ſeule

choſe qui donne le ton au *Poème*. Celui qui eſt dans la chaleur du ſentiment, cherche les mots dont le ſon a le plus de raport avec l'eſpèce de ce ſentiment, & en réunit la plus longue ſuite qu'il lui eſt poſſible : la joie aime les tons pleins & doux ; la triſteſſe en veut de coupés & de pénétrants. Ainſi, le langage poétique a une certaine vivacité d'expreſſion qui lui eſt propre ; & le ton de ce que dit le poète, quand même on n'entendroit pas le ſens des paroles, ſuffit pour mettre au fait de la ſituation de ſon âme. Que le *Poème* ſoit en vers ou en proſe poétique, c'eſt la même choſe : ce caractère de l'expreſſion doit toujours s'y trouver.

Il y a encore une troiſième propriété du diſcours poétique que nous pourrons comprendre ſous la notion du Ton. Comme le poète eſt tout livré à la contemplation de ſon objet, & ne voit ni n'entend rien de ce qui l'environne ; ſon état reſſemble à celui des ſonges, qui rendent préſents les objets abſents : il ne met point de différence entre le paſſé & l'avenir, entre le réel & l'imaginaire. Cela donne à ſes diſcours, par raport à la liaiſon des termes & à l'arrangement grammatical, une tournure toute particulière qu'il eſt plus aiſé de ſentir que de décrire. Au lieu des mots qui ſignifient le paſſé ou l'avenir, le poète s'exprime ſouvent au préſent. Quelquefois il omet les conjonctions ; d'autres fois il en emploie qui ne ſemblent pas à leur place : il parle à la ſeconde perſonne dans des cas où l'on emploie communément la troiſième. Ces écarts qui s'éloignent du langage ordinaire, & qui ſont propres au ton poétique, appartiennent néceſſairement à l'expreſſion du *Poème*.

Cela peut ſuffire pour ce qui concerne le caractère du *Poème*, par rapport au ton du diſcours. Mais l'expreſſion poétique exige encore d'autres conditions que celles qui ſont compriſes dans le ton. Les figures & les images ſont un effet très-naturel de la verve poétique. La force imaginative du poète plus ou moins échauffée donne à chaque objet plus de vie & d'action, qu'il n'en auroit ſi l'âme étoit tranquile & capable de réflexion. Le poète n'emploie jamais, pour exprimer ſes idées, des termes abſtraits ; il ne conſidère point de notions univerſelles : il a toujours en vûe des cas individuels & des objets qu'il ſuppoſe actuellement préſents. Tout ce qui ſeroit purement idéal, il le revêt de matière ; & à chaque matière il donne ſes couleurs, ſa figure, &, s'il eſt poſſible, ſon ton & ſes propriétés ſenſibles. De là naît ce qu'on nomme *Couleurs poétiques, & Tableaux poétiques* ; & c'eſt en cela, comme l'abbé du Bos l'a fort bien remarqué, que conſiſte le caractère principal du *Poème*. « Ce langage poé-» tique, dit cet habile Critique, eſt ce qui fait » principalement le poète, & non la meſure & » la rime. On peut, ſuivant l'idée d'Horace, être » un poète en proſe, & n'être qu'un proſateur en » vers . . . . Mais la partie la plus importante » & la plus difficile de la Poéſie conſiſte à trou-» ver des images qui peignent ce beau dont on » veut parler, à être maître des expreſſions pro-» pres qui donnent une conſiſtance ſenſible aux » idées ; & c'eſt ici où le poète a beſoin d'un » feu divin qui l'anime : la rime ne ſert qu'à le » gêner . . . . Il n'y a qu'une tête née pour » cet art qui puiſſe animer les vers par la Poéſie » des images. (*Réflexions critiques ſur la Poéſie » & la Peinture, tom. I, ſect.* 33) ». Suivant cela, le langage du poète annonce partout un homme dont ſon objet s'eſt ſellement emparé, qu'il voit corporellement devant lui ce que d'autres ne font qu'imaginer, que ſon eſprit en eſt affecté comme d'une choſe préſente, & qu'il communique aux autres cette façon de voir & de ſentir. De là réſulte naturellement l'effet, par lequel le *Poème* nous met préciſément dans le même état où eſt le poète & nous inſpire les mêmes ſentiments : & cet effet a ſurtout lieu, quand le poète n'a pas cherché à le produire, mais qu'il n'a travaillé que pour lui-même.

Juſqu'ici nous avons montré comment le *Poème* diffère du diſcours ordinaire par le ton & par l'expreſſion : mais il a outre cela ſa manière propre de traiter les ſujets ſur leſquels peut rouler le diſcours ; & cela mérite une attention particulière.

Tout *Poème* eſt un diſcours rempli de ſentiment, ou du moins d'une verve animée & excitée par l'objet dont le poète s'occupe. Dans cet état il n'a ou ne paroît avoir d'autre deſſein que celui d'exprimer ce qu'il ſent, parce que la vivacité même de ce ſentiment ne lui permet pas de ſe taire. Ici ſe préſentent deux cas qui déterminent le contenu du diſcours : l'un eſt celui où le poète, uniquement attaché à ſon objet, le conſidère dans toutes ſes faces, & emploie ſes expreſſions à décrire ce qu'il voit ; le ſecond eſt celui où il ne s'occupe pas tant de l'objet même, que du ſentiment produit en lui. Dans le premier cas, le poète peint ſon objet ; dans le ſecond, il peint ſon ſentiment. On ne ſauroit concevoir un troiſième état convenable au *Poème*. Il s'agit à préſent d'examiner comment le poète s'y prend, & en quoi il diffère des autres écrivains qui auroient les mêmes ſujets à traiter. On a déja rendu compte de cette différence par rapport à l'expreſſion ; il n'eſt donc plus queſtion que de la manière de traiter le ſujet qui eſt propre au poète, & qui fait auſſi par conſéquent un des caractères diſtinctifs du *Poème*.

Quand le poète s'attache à la conſidération de ſon objet, il n'a d'autre vûe que de le repréſenter tel que ſon imagination fortement affectée le lui offre. Il ne veut, ni, comme le philoſophe, le connoître & l'approfondir davantage ; ni, comme l'hiſtorien, le décrire de manière à en donner aux autres une juſte idée ; ni, comme l'orateur, obtenir

Digitized by Google

notre ſuffrage & nous faire pencher d'un côté plus tôt que de l'autre. Son imagination agit ſeule, l'eſprit d'obſervation & les facultés intellectuelles n'entrent pour rien dans ſon travail. Il ne ſe ſoucie pas même que l'objet ſoit repreſenté d'une manière exacte : il le dépeint de la manière qui s'accorde le mieux avec la paſſion qui l'anime ; il lui attribue tout ce qu'il ſouhaite d'y trouver, ſans ſe mettre en peine s'il s'y trouve en effet ; car le poſſible l'accommode tout autant que l'actuel. Il groſſit certaines choſes, il en diminue d'autres, juſqu'à ce que le tout ſoit à ſon gré. Il agit en cela comme tout homme qui ſe berce de ſes propres rêveries & s'amuſe à faire des plans imaginaires. Son bon plaiſir préſide à tous les arrangements ; il omet certaines circonſtances, il en invente d'autres ; chaque perſonnage reçoit de lui la figure & les qualités que ſon imagination juge à propos de lui donner. Ainſi procède le poëte à l'égard de tout objet qu'il a choiſi pour la matière de ſes chants. Quand certaines parties de l'objet font une plus grande impreſſion ſur lui, il cherche auſſi à les dépeindre avec une plus grande vivacité ; il raſſemble de tous côtés tout ce qui peut ſervir à les rendre auſſi ſenſibles que ſi on les voyoit ou ſi on les entendoit. C'eſt de là que viennent quelquefois, dans les *Poëmes*, ces deſcriptions circonſtanciées qui s'étendent juſqu'aux moindres bagatelles, parce qu'en effet ce ſont ces deſcriptions qui ſont propres à donner une vie réelle aux objets repréſentés à l'imagination.

Le poëte ſeroit bientôt reconnoiſſable par ce ſeul endroit, quand même il voudroit déguiſer ſon ton & ſon expreſſion. Qu'on faſſe une auſſi mauvaiſe traduction d'Homère qu'on voudra, pourvu que l'on y conſerve la ſuite des images, jamais on ne méconnoîtra le poëte : c'eſt ce qu'Horace a exprimé en diſant,

Invenies etiam diſjecti membra poetæ.

Ainſi, dans tout bon *Poëme*, indépendamment des caractères qu'il emprunte du langage, il doit demeurer d'autres indices qui trahiſſent le poëte. Les ouvrages auxquels de mauvaiſes traductions font perdre toute apparence poétique, n'ont jamais été des *Poëmes* qui ayent réuni tous les caractères eſſenciels à la Poéſie.

Quand le poëte eſt plus occupé de ſon propre ſentiment que de l'objet qui l'excite ; alors il ſuit une autre marche, dont la route n'eſt pas reconnoiſſable. Quelquefois il dit intelligiblement ce qui l'a jeté dans le tranſport de quelque paſſion ; d'autres fois il le laiſſe ſeulement deviner : mais dans l'un & dans l'autre cas, ſon diſcours ne diffère de celui qui n'eſt pas poëte, que par la vivacité du ſentiment ou par le feu de la verve. On ne tarde pas à s'apercevoir que le poëte ne ſe poſſède pas ; la joie ou la douleur ſe ſont emparées de lui ; la raiſon & la réflexion ſont obligées de céder au ſentiment. Tantôt il ne fait, pour ainſi dire, que tourner ſur le même point ; tantôt il s'arrête à pluſieurs circonſtances acceſſoires, il fait des digreſſions, des écarts, & nous étonne par leur rapidité & leur déſordre. Mais ce déſordre eſt toujours joint à une grande vivacité dans les repréſentations ; il produit des images frapantes, des idées fortes & hardies, qui jettent l'auditeur dans la ſurpriſe & dans le trouble.

Tels ſont les caractères principaux par leſquels le *Poëme* ſe diſtingue de toute autre eſpèce de diſcours. Comme ces caractères ſont d'eſpèce différente, & qu'avec cela chacun d'eux a ſes degrés en grand nombre ; il réſulte de là une grande variété dans la forme & les qualités des *Poëmes*, lors même que leurs objets ſe reſſemblent : combien l'*Odyſſée* ne diffère-t-elle pas de l'*Iliade* ; & l'*Enéide*, de l'une & de l'autre ?

Il faut néceſſairement qu'il y ait dans tout *Poëme* plus ou moins de traits de ces caractères, pour que ſon origine puiſſe être raportée à une ſituation d'eſprit véritablement poétique dans celui qui l'a compoſé. Mais comme il exiſte pluſieurs *Poëmes* qui ne ſont que de pures Imitations, & que le poëte s'eſt mis à la gêne pour paroître dans l'enthouſiaſme, prendre le ton, & parler le langage de la Poéſie naturelle ; cela eſt cauſe que bien ſouvent de ſemblables ouvrages n'ont qu'une écorce poétique, & que ce ſont de ſimples diſcours empruntés du langage ordinaire, traveſtis en poéſies par des verſificateurs. Ce traveſtiſſement ne ſuffit pas pour les élever à la dignité d'ouvrages poétiques : ce ſont plus tôt des productions monſtrueuſes, qu'on ne ſauroit ranger dans aucune claſſe ni raporter à aucune eſpèce de diſcours. L'homme le plus adroit & le plus ingénieux aura bien de la peine, s'il n'eſt pas réellement poëte, à faire un ouvrage auquel il imprime tous les caractères naturels de la Poéſie. Il n'y aura jamais de *Poëme* parfait, que celui qui a pris naiſſance dans le cerveau d'un poëte redevable à la nature de ſon talent, dont la verve n'eſt point ſimulée, mais qui en même temps poſſède les règles de l'art, & les emploie avec un goût délicat & ſûr pour conduire ſes productions au degré de perfection dont elles ſont ſuſceptibles.

Une conſéquence non moins évidente de toutes les remarques que nous avons faites juſqu'ici ſur les caractères naturels du *Poëme*, c'eſt que la verve poétique eſt la ſource naturelle & unique de la Poéſie. Mais pour que le *Poëme* ait quelque prix, il faut que cette verve ſoit excitée par un objet conſidérable : car il y a des eſprits foibles, qui, ayant d'ailleurs l'imagination vive, entrent en verve pour des ſujets puerils ; & alors perſonne ne daigne leur accorder ſon attention. Ajoutons que cette verve doit être ſoutenue par l'Éloquence ; car quiconque n'eſt pas en état d'énoncer avec aiſance ce qu'il penſe & ce qu'il ſent, peut

bien s'attirer nos regards, mais ne sauroit captiver notre attention : ainsi, le poète doit être un homme éloquent, qui ait en partage la facilité & la noblesse de l'expression. Enfin, la verve & l'Éloquence doivent être accompagnées de la beauté du génie & de la solidité du jugement. Ces discours coulants, qui sortent de la verve comme un torrent, doivent exciter des idées & des sentiments qui ayent quelque chose de neuf, d'important, & de grand, afin d'éviter le reproche qu'Horace fait à ceux qui ouvrent trop la bouche pour ne rien dire, & ne font point entendre *digna tanto hiatu*. Sans cela le poète devient ridicule, pour s'être annoncé, par son ton & par son expression, comme s'il avoit de grandes choses à dire ; car tout poète veut être regardé comme un homme qui a droit d'exiger l'attention & qui ne manquera pas de la satisfaire : c'est ce qui a fait dire à Horace, que ni les dieux ni les hommes ne peuvent élever, au rang de poète, celui qui n'a que la médiocrité en partage ; parce qu'un ton, aussi élevé que celui de la Poésie, est incompatible avec des choses médiocres. Quand un acteur se produit sur la scène avec un air & un ton important, quoiqu'il n'ait rien à dire qui vaille la peine d'être ecouté, il mérite d'être chassé.

Je crois en avoir assez dit pour le développement exact du vrai caractère de la Poésie ; & tout homme capable de réflexion, peut en déduire les régles d'après lesquelles on doit juger des ouvrages poétiques. On pourra aussi en inférer qu'un *Poème* parfait ne sauroit être une chose commune, puisque dans une nation il n'y a que très-peu de génies dans lesquels se trouve rassemblé tout ce qui est requis pour faire une vrai poète. A l'aide des mêmes principes, un homme intelligent sera en état d'apprécier les poésies qui fourmillent chez les peuples où les Beaux-Arts sont en vogue, & de discerner le petit nombre de vrais ouvrages poétiques qui se trouvent dans cette stérile abondance, pour rejeter tous les autres & les regarder comme de chétives broussailles qui croissent dans les forêts autour des grands arbres, & qui ne sont bonnes qu'à être arrachées pour en faire des fagots & les brûler.

On a tenté à diverses reprises de bien distinguer toutes les espèces différentes de poésies, pour les ranger dans leurs classes ou divisions naturelles : mais on n'a pas pas encore bien pu s'accorder sur le principe qui serviroit à déterminer les caracteres de chaque espèce. Au fond, cela n'est pas d'une grande importance, quoiqu'à toute rigueur il pût en résulter quelque utilité.

Un Critique moderne, l'abbé Batteux, à qui la manière agréable dont il traite les sujets a peut-être donné trop de vogue & de crédit, parle de cette division & réduction des poésies dans leurs espèces ou classes naturelles, comme si c'étoit la chose la plus aisée du monde.

Les anciens n'ont pas pris beaucoup de peine à cet égard. A mesure que le génie de leurs poètes produisoit quelque nouveauté, ils lui donnoient le nom qu'ils jugeoient à propos, sans s'inquiéter si les caractères intrinsèques de cette espèce de poésie s'y trouvoient. Plusieurs de ces morceaux reçurent des noms qui avoient plus de raport à leur forme extérieure qu'à leur contenu. Cependant Aristote s'est montré ici, comme partout ailleurs, subtil & méthodique, quoiqu'au fond sa division ne puisse pas servir à grand'chose. Comme il place l'essence de la Poésie dans l'imitation, il en détermine aussi les espèces d'après les propriétés de l'imitation ; & cela lui en fournit trois : la première se raporte aux instruments de l'imitation ; la seconde, à ses objets ; & la troisième, à la sorte d'imitation.

Les instruments de l'imitation sont le langage, l'harmonie, & le rhythme, d'après lesquels le philosophe détermine les diverses espèces de *Poème*, suivant qu'on emploie un ou plusieurs de ces instruments. L'Epopée, au jugement d'Aristote, constitue une espèce particulière, parce que le langage est le seul instrument qui y soit employé. Le genre lyrique est caractérisé par le concours du langage, du rhythme, & de l'harmonie, *&c.* Mais il est aisé de s'apercevoir, par ces échantillons, qu'on a bien peu d'utilité à espérer de semblables subtilités.

Peut-être qu'on diviseroit avec plus de fruit les poésies en espèces principales, qui seroient déduites des différens degrés de la verve poétique ; auxquelles on en subordonneroit d'autres, puises de la contingence des matières ou de la forme des *Poèmes*. On pourroit en donnee, pour exemple, que la Poésie lyrique, qu'elle soit d'ailleurs douce ou véhémente, suppose un degré de verve dans lequel l'âme est entièrement hors d'elle-même & livrée à une sorte d'enthousiasme : la force de cet enthousiasme détermineroit le caractère de l'Ode sublime ; sa douceur, celui de la Chanson, *&c.* Une constitution poétique, qui admettroit toutes sortes de degrés & y joindroit la plupart du temps une force médiocre, caractériseroit le *Poème* épique & la Tragédie. Mais après tout, le temps qu'on emploieroit à bien marquer les termes de toutes ces divisions, ne seroit peut-être pas récompensé par les avantages qu'elles procureroient.

On s'est néanmoins assez généralement accordé à ranger les principales compositions poétiques sous quatre classes, auxquelles on peut raporter tout ce qui est réellement paré des vrais caractères du *Poème*. Sous le genre lyrique, on comprend tout ce qui n'est destiné qu'à exprimer les mouvements passionnés qu'éprouve l'âme du poète en considérant l'objet dont il s'occupe. Sous la classe dramatique, on comprend tout ce qui peint comme présente une action unique & passagère, dont les acteurs eux-mêmes paroissent, parlent, agissent, & se font connoître, sans qu'on ait besoin des narrations du poète. Sous la classe épi-

que, on comprend toute narration, faite par le poète lui-même, d'un évènement préſenté comme paſſé. Enfin ſous le genre didactique, on comprend toute expoſition que le poète fait d'une vérité ſpéculative ou pratique. (*M. SULZER.*)

POÈME BUCOLIQUE, *voyez* PASTORALE (*POÉSIE.*)

POÈME COMIQUE, *voyez* COMÉDIE, COMIQUE, & POÈTE COMIQUE.

POÈME CYCLIQUE, *Poéſie.* Il y en a de trois ſortes. Le premier eſt lorſque le poète pouſſe ſon ſujet depuis un certain temps juſqu'à un autre, comme depuis le commencemeot du monde juſqu'au retour d'Ulyſſe, & qu'il lie tons les évènements par une enchainure indiſſoluble, de manière qne l'on puiſſe remonter de la fin au commencement, comme on eſt allé du commencement à la fin. C'eſt de cette manière que les Métamorphoſes d'Ovide ſoot un *Poème cyclique*, *perpetuum carmen*; parce que la première fable eſt la cauſe de la ſeconde, que la ſeconde produit la troiſième, que la quatrième nait de celle-ci, & ainſi des autres. C'eſt pourqnoi Ovide a donné ce nom à ſon *Poème* dès l'entrée :

Primâque ab origine mundi
In mea perpetuum deducite tempora carmen.

A cette ſorte de *Poème* étoit directement oppoſée la compoſition que les grecs nommoient *Ataxie*, c'eſt à dire, ſans liaiſon; parce qu'on y voyoit pluſieurs hiſtoires ſaos ordre, comme dans la *Mopſonie* d'Enphorion, qui contenoit preſque tout ce qui s'étoit paſſé dans l'Attique.

L'autre eſpèce de *Poème cyclique* eſt lorſqne le poète prend un ſeul ſujet & une ſenle action, pour lui donner une étendue raiſonnable dans un certain nombre de vers: dans ce ſens l'Iliade & l'Énéide ſont auſſi des *Poèmes cycliques*; dont l'un a eu vûe de chanter la colère d'Achille, fatale aux troyens; & l'autre, l'établiſſement d'Énée en Italie.

On compte encore une troiſième eſpèce de *Poème cyclique*, lorſque le poète traite une hiſtoire depuis ſon commeneement juſqu'à la fin: comme, par exemple, l'auteur de la Théſéide dont parle Ariſtote; car il avoit ramaſſé dans ce ſeul *Poème* tout ce qui étoit arrivé à ſon héros; comme Antimaque, qui avoit fait la Thébaïde, qui a été appelée *cyclique* par les anciens; & celui dont parle Horace dans l'*Art poétique*:

Nec ſic incipies ut ſcriptor cyclicus olim,
Fortunam Priami cantabo & nobile bellum.

Ce poète n'avoit pas ſeulement parlé de la guerre de Troie dès ſon commencement; mais il avoit épuiſé tonte l'hiſtoire de ce prince, ſans oublier aucune de ſes aventures ni la moindre particularité de ſa vie. Il nous reſte aujourdhui un *Poème* dans ce goût; c'eſt l'Achilléide de Stace, car ce poète y a chanté Achille tout entier: Homère en avoit laiſſé à dire plus qu'il n'en avoit dit, mais Stace n'a voulu rien oublier. C'eſt cette dernière eſpèce de *Poème* qu'Ariſtote blâme, avec raiſon, à cauſe de la multiplication vicieuſe de fables, qui ne peut être excuſée par l'unité du héros.

Il réſulte de ce détail, que les poètes *cycliques* ſont ceux qui, ſans emprunter de la Poéſie cet art de déplacer les évènements, pour les faire naître les uns des autres avec plus de merveilleux en les raportant tous à une ſeule & même action, ſuivoient dans leurs *Poèmes* l'ordre naturel & méthodique de l'Hiſtoire ou de la Fable, & ſe propoſoient, par exemple, de mettre en vers tout ce qui s'étoit paſſé depuis un certain temps juſqu'à un autre, ou la vie entière de quelque prince dont les aventures avoient quelque choſe de grand & de ſingulier. (*Le Chevalier DE JAUCOURT.*)

POÈME DIDACTIQUE, *Poéſie. Poème* où l'on ſe propoſe, par des tableaux d'après nature, d'inſtruire, de tracer les lois de la raiſon, du bon ſens, de guider les arts, d'orner & d'embellir la vérité ſans lui faire rien perdre de ſes droits. Ce genre eſt une ſorte d'uſurpation que la Poéſie a faite ſur la Proſe.

Le fonds naturel de celle-ci eſt l'inſtruction. Comme elle eſt plus libre dans ſes expreſſions & dans ſes tours, & qu'elle n'a point la contrainte de l'harmonie poétique; il lui eſt plus aiſé de rendre nettement les idées, & par conſéquent de les faire paſſer, telles qu'elles ſont, dans l'eſprit de ceux qu'on inſtruit. Auſſi les récits de l'Hiſtoire, les ſcenes, les arts ſont-ils traités en proſe. La raiſon en eſt ſimple: quand il s'agit d'un ſervice important, on en prend le moyen le plus ſûr & le plus facile; & ce moyen, en fait d'inſtruction, eſt ſans contredit la proſe.

Cependant, comme il s'eſt trouvé des hommes qui reuniſſoient en même temps les connoiſſances & le talent de faire des vers; ils ont entrepris de joindre dans leurs ouvrages ce qui étoit joint dans leur perſonne, & de revétir, de l'expreſſion & de l'harmonie de la Poéſie, des matières qui étoient de pure doctrine. C'eſt de là que ſont venus les ouvrages & les Jours d'Héſiode, les Sentences de Théognis, la Thérapeutique de Nicandre, la Chaſſe & la Pêche d'Oppien; & pour parler des Latins, le *Poème* de Lucrèce ſur la nature, les Géorgiques de Virgile, la Pharſale de Lucain, & quelques autres.

Mais dans tons ces ouvrages il n'y a de poétique que la forme; la matière étoit faite, il ne s'agiſſoit que de la revétir. Ce n'eſt point la fiction qui a fourni les choſes ſelon les règles de l'imitatioo, c'eſt la vérité même; auſſi l'imitation ne porte-t-elle ſes règles que ſur l'expreſſion. C'eſt pourquoi

le *Poème didactique* en général peut ſe définir, La vérité miſe en vers; & par oppoſition, l'autre eſpèce de Poéſie, La fiction miſe en vers. Voilà les deux extrémités : le *didactique* pur, & le poétique pur.

Entre ces deux extrémités, il y a une infinité de milieux, dans leſquels la fiction & la vérité ſe mêlent & s'entr'aident mutuellement; & les ouvrages qui s'y trouvent renfermés, ſont poétiques ou *didactiques*, plus ou moins, à proportion qu'il y a plus ou moins de fiction ou de vérité. Il n'y a preſque point de fiction pure, même dans les *Poèmes* proprement dits; & réciproquement il n'y a preſque point de vérité ſans quelque mélange de fiction dans les *Poèmes didactiques* : il y en a même quelquefois dans la proſe. Les interlocuteurs des Dialogues de Platon, ceux des livres philoſophiques de Cicéron ſont faits; & leur caractère ſoutenu eſt poétique. Il en eſt de même des diſcours dont Tite-Live a embelli ſon Hiſtoire; ils ne ſont guère plus vrais que ceux de Junon ou d'Énée dans le *Poème* de Virgile. Il n'y a entre eux de différence qu'en ce que Tite-Live a tiré les ſiens des faits hiſtoriques; au lieu que Virgile les a tirés d'une hiſtoire fabuleuſe. Ils ſont les uns & les autres également de la façon de l'écrivain.

Le *Poème didactique* peut traiter autant d'eſpèces de ſujets que la vérité a de genres. Il peut être hiſtorique; telle eſt la pharſale de Lucain; *voyez* POÈME HISTORIQUE, POÈME PHILOSOPHIQUE. Il peut donner des préceptes pour régler les opérations dans un art, comme dans l'Agriculture, dans la Poéſie, &c; telles ſont les Géorgiques de Virgile, & l'Art poétique d'Horace, qu'on nomme *Poème didactique*.

Mais toutes ces eſpèces de *Poèmes* ne ſont pas tellement ſéparées, qu'elles ne ſe prêtent quelquefois un ſecours mutuel. Les ſciences & les arts ſont frères & ſœurs; c'eſt un principe qu'on ne ſauroit trop ſe répéter dans cette matière : leurs biens ſont communs entre eux; & ils prennent partout ce qui peut leur convenir. Ainſi, dans la poéſie philoſophique il entre quelquefois des faits hiſtoriques, & des obſervations tirées des arts : pareillement dans les *Poèmes* hiſtoriques & didactiques, il entre ſouvent des raiſonnements & des principes. Mais ces emprunts ne conſtituent pas le fonds du genre : ils n'y viennent que comme auxiliaires; ou quelquefois comme délaſſements, parce que la variété eſt le repos de l'eſprit. Quand l'eſprit eſt las d'un genre, d'une couleur, on lui en offre une autre qui exerce une autre faculté, & qui donne à celle qui étoit fatiguée le temps de réparer ſes forces.

Il y a plus; car quelles libertés ne ſe donnent pas les poètes? Quelquefois ils ſe laiſſent emporter au gré de leur imagination; & las de la vérité, qui ſemble leur faire porter le joug, ils prennent l'eſſor, s'abandonnent à la fiction, & jouiſſent de tous les droits du génie. Alors ils ceſſent d'être hiſtoriens, philoſophes, artiſtes; ils ne ſont plus que poètes. Ainſi, Virgile ceſſe d'être agriculteur quand il raconte les fables d'Ariſtée & d'Orphée; il quitte la vérité pour la vraiſemblance; il eſt maître & créateur de ſa matière : ce qui pourtant n'empêche pas que la totalité de ſon *Poème* ne ſoit dans le genre *didactique*. Son épiſode eſt dans ſon *Poème*, ce qu'une ſtatue eſt dans une maiſon, c'eſt à dire, un morceau de pur ornement dans un édifice fait pour l'uſage.

Les *Poèmes didactiques* ont, comme tous les ouvrages, dès qu'ils ſont achevés & finis, un commencement, un milieu, & une fin : on propoſe le ſujet, on le traite, on l'achève. Voilà qui peut ſuffire ſur la matière du *Poème didactique*; venons à la forme.

Les Muſes ſavent tout, non ſeulement ce qui eſt, mais encore ce qui peut être, ſur la terre, dans les enfers, au ciel, dans tous les eſpaces, ſoit réels ſoit poſſibles : par conſéquent ſi les poètes, quand ils ont voulu feindre des choſes qui n'étoient pas, ont pu les mettre dans la bouche des Muſes, pour leur donner par là plus de crédit; ils ont pu, à plus forte raiſon, y mettre les choſes vraies & réelles, & leur faire dicter des vers, ſoit ſur les ſciences, ſoit ſur l'Hiſtoire, ſoit ſur la manière d'élever & de perfectionner les arts. C'eſt là-deſſus qu'eſt fondée la forme poétique qui conſtitue le *Poème didactique* ou de doctrine.

Il a toujours été permis à tout auteur de choiſir la forme de ſon ouvrage; & loin de lui faire un crime d'employer quelque tour adroit pour rendre le ſujet qu'il traite plus agréable, on lui en ſait gré, quand il ſoutient le ton qu'il a pris & qu'il eſt fidèle à ſon plan.

Les poètes didactiques n'ont pas jugé à propos de faire parler de ſimples mortels, ils ont invoqué les divinités : & comme ils ſe ſont ſuppoſés exaucés, ils ont parlé en hommes inſpirés, & à peu près comme ils s'imaginoient que les dieux l'auroient fait. C'eſt ſur cette ſuppoſition que ſont fondées toutes les règles générales du *Poème didactique* quant à la forme. Voici ſes règles générales.

1°. Les poètes didactiques cachent l'ordre juſqu'à un certain point; ils ſemblent ſe laiſſer aller à leur génie & ſuivre la matière telle qu'elle ſe préſente, ſans s'embarraſſer de la conduire par une ſorte de méthode qui avoueroit l'art : ils évitent tout ce qui auroit l'air compaſſé & meſuré. Ils ne mettront cependant point la mort d'un héros avant ſa naiſſance, ni la vendange avant l'été : le déſordre qu'ils ſe permettent n'eſt que dans les petites parties, où il paroît un effet de la négligence & de l'oubli plus tôt que d'ignorance; dans les grandes, ils ſuivent ordinairement l'ordre naturel.

2°. La ſeconde règle eſt une ſuite de la première: En vertu du droit que ſe donnent les poètes de traiter les matières en écrivains libres & ſupérieurs, ils mêlent dans leurs ouvrages des choſes

étrangères à leur ſujet, qui n'y tiennent que par occaſion; & cela pour avoir le moyen de montrer leur érudition, leur ſupériorité, leur commerce avec les Muſes: tels ſont les épiſodes d'Ariſtée & d'Orphée; la métamorphoſe de quelque nymphe en ſouci, en rivière, en rocher.

3°. La troiſième regarde l'expreſſion. Ils s'arrogent tous les priviléges du ſtyle poétique; ils chargent les idées en prenant des termes métaphoriques au lieu des termes propres, en y ajoutant des idées acceſſoires par les épithètes qui fortifient, augmentent, modifient les idées principales; ils emploient des tours hardis, des conſtructions licencieuſes, des figures de mots & de penſées qu'ils placent d'une façon ſingulière; ils ſèment des traits d'une érudition détournée & peu commune; enfin, ils prennent tous les moyens de perſuader à leurs lecteurs que c'eſt un génie qui leur parle, afin d'étonner par là leur eſprit & de maîtriſer leur attention.

4°. La quatrième règle & la plus importante à ſuivre, eſt de rendre le *Poème didactique* le plus intéreſſant qu'il eſt poſſible. Tous les auteurs de goût qui ont compoſé de tels *Poèmes*, & qui ont employé les vers à nous donner des leçons, ſe ſont conduits ſur ce principe. Afin de ſoutenir l'attention du lecteur, ils ont ſemé leurs vers d'images qui peignent des objets touchants; car les objets qui ne ſont propres qu'à ſatisfaire notre curioſité, ne nous attachent pas autant que les objets qui ſont capables de nous attendrir. S'il m'eſt permis de parler ainſi, l'eſprit eſt d'un commerce plus difficile que le cœur.

Quand Virgile compoſa les Géorgiques, qui ſont un *Poème didactique*, dont le titre nous promet des inſtructions ſur l'Agriculture & ſur les occupations de la vie champêtre; il eut attention à le remplir d'imitations faites d'après des objets qui nous auroient attachés dans la nature. Virgile ne s'eſt pas même contenté de ces images répandues avec un art infini dans tout l'ouvrage; il place dans un de ſes livres une diſſertation faite à l'occaſion des préſages du ſoleil; il y traite, avec toute l'invention dont la Poéſie eſt capable, le meurtre de Jules-Céſar & le commencement du règne d'Auguſte. On ne pouvoit pas entretenir les romains d'un ſujet qui les intéreſſât davantage. Virgile met dans un autre livre la fable miraculeuſe d'Ariſtée & la peinture des effets de l'amour; dans un autre, c'eſt un tableau de la vie champêtre, qui forme un payſage riant & rempli des figures les plus aimables; enfin, il inſère dans cet ouvrage l'aventure tragique d'Orphée & d'Eurydice, capable de faire fondre en larmes ceux qui la verroient véritablement.

Il eſt ſi vrai que ce ſont ces images qui ſont cauſe qu'on ſe plaît tant à lire les Géorgiques, que l'attention ſe relâche ſur les vers qui donnent les préceptes que le titre a promis. Suppoſé même que l'objet qu'un *Poème didactique* nous préſente fût ſi curieux qu'on le lût une fois avec plaiſir, on ne le reliroit pas avec la même attention qu'on relit une égloguc. L'eſprit ne ſauroit jouir deux fois du plaiſir de ſentir la même émotion: le plaiſir d'apprendre eſt conſommé par le plaiſir de ſavoir.

Les *Poèmes didactiques* que leurs auteurs ont dédaigné d'embellir par des tableaux pathétiques aſſez fréquents, ne ſont guère entre les mains du commun des hommes. Quel que ſoit le mérite de ces *Poèmes*, on en regarde la lecture comme une occupation ſérieuſe, & non pas comme un plaiſir: on les aime moins, & le Public n'en retient guère que les vers qui contiennent des tableaux pareils à ceux dont on loue Virgile d'avoir enrichi les Géorgiques.

Il n'eſt perſonne qui n'admire le génie & la verve de Lucrèce, l'énergie de ſes expreſſions, la manière hardie dont il peint des objets pour leſquels le pinceau de la Poéſie ne paroiſſoit point fait, enfin ſa dextérité pour mettre en vers des choſes que Virgile lui-même auroit peut-être déſeſpéré de pouvoir dire en langage des dieux; mais Lucrèce eſt bien plus admiré qu'il n'eſt lu: il y a plus à profiter dans ſon *Poème De naturâ rerum*, que dans l'Énéide de Virgile; cependant tout le monde lit & relit Virgile, & peu de perſonnes ſont de Lucrèce leur livre favori: on ne lit ſon ouvrage que de propos délibéré; il n'eſt point, comme l'Énéide, un de ces livres ſur leſquels un attrait invincible fait d'abord porter la main quand on veut lire une heure ou deux: qu'on compare le nombre des traductions de Lucrèce, avec le nombre des traductions de Virgile dans toutes les langues polies; & l'on trouvera quatre traductions de l'Énéide de Virgile, contre une traduction du *Poème De naturâ rerum*. Les hommes aimeront toujours mieux les livres qui les toucheront, que les livres qui les inſtruiront: comme l'ennui leur eſt plus à charge que l'ignorance, ils préfèrent le plaiſir d'être émus au plaiſir d'être inſtruits. (*Le Chevalier* DE *Jaucourt.*)

POÈME DRAMATIQUE, *Poéſie.* Repréſentation d'actions merveilleuſes, héroïques, ou bourgeoiſes.

Le *Poème dramatique* eſt ainſi nommé du mot grec δραμα, qui vient de l'éolique δρᾶμι ou δρᾶν, lequel ſignifie *agir*; parce que dans cette eſpèce de *Poème* on ne raconte point l'action comme dans l'Épopée, mais qu'on la montre elle-même dans ceux qui la repréſentent. L'action *dramatique* eſt ſoumiſe aux yeux, & doit ſe peindre comme la vérité: or le jugement des yeux, en fait de ſpectacle, eſt infiniment plus redoutable que celui des oreilles. Cela eſt ſi vrai, que, dans les *Drames* mêmes, on met en récit ce qui ſeroit peu vraiſemblable en ſpectacle: on dit qu'Hippolyte a été attaqué par un monſtre & déchiré par les chevaux; parce que, ſi on eût voulu repréſenter ce ſ

Digitized by Google

évènement plus tôt que de le raconter, il y auroit une infinité de petites circonſtances qui auroient trahi l'art & changé la pitié en riſée. Le précepte d'Horace y eſt formel ; & quand Horace ne l'auroit point dit, la raiſon le dit aſſez.

On y exige encore, non ſeulement que l'action ſoit une, mais qu'elle ſe paſſe toute en un même jour, en un même lieu. La raiſon de tout cela eſt dans l'imitation.

Comme toute action ſe paſſe en un lieu, ce lieu doit être convenable à la qualité des acteurs : ſi ce ſont des bergers, la ſcène eſt un payſage ; celle des rois eſt un palais ; ainſi du reſte.

Pourvu qu'on conſerve le caractère du lieu, il eſt permis de l'embellir de toutes les richeſſes de l'art ; les couleurs & la perſpective en ſont toute la dépenſe. Cependant il faut que les mœurs des acteurs ſoient peintes dans la ſcène même ; qu'il y ait une juſte proportion entre la demeure & le maître qui l'habite ; qu'on y remarque les uſages des temps, des pays, des nations. Un américain ne doit être ni vêtu, ni logé comme un françois ; ni un françois comme un ancien romain, ni même comme un eſpagnol moderne. Si on n'a point de modèle, il faut s'en figurer un conformément à l'idée que peuvent en avoir les ſpectateurs.

Les deux principales eſpèces de *Poëmes dramatiques* ſont la Tragédie & la Comédie, ou, comme diſoient les anciens, le Cothurne & le Brodequin.

La Tragédie partage avec l'Épopée la grandeur & l'importance de l'action, & n'en diffère que par le *dramatique* ſeulement. Elle imite le beau, le grand ; la Comédie imite le ridicule. L'une élève l'âme & forme le cœur, l'autre polit les mœurs & corrige le dehors. La Tragédie nous humaniſe par la compaſſion, & nous retient par la crainte, φόβος ἢ ἔλεος : la Comédie nous ôte le maſque à demi, & nous préſente adroitement le miroir. La Tragédie ne fait pas rire, parce que les ſottiſes des Grands ſont preſque des malheurs publics :

Quidquid delirant reges, plectuntur achivi.

La Comédie fait rire, parce que les ſottiſes des petits ne ſont que des ſottiſes ; on n'en craint point les ſuites. La Tragédie excite la terreur & la pitié, ce qui eſt ſignifié par le nom même de la Tragédie. La Comédie fait rire, & c'eſt ce qui la rend comique où comédie.

Au reſte, la poéſie *dramatique* fit plus de progrès depuis 1635 juſqu'en 1665 ; elle ſe perfectionna plus en ces 30 années-là, qu'elle ne l'avoit fait dans les trois ſiècles précédents. Rotrou parut en même temps que Corneille ; Racine, Molière, & Quinaut vinrent bientôt après. Quels progrès a faits depuis parmi nous cette même poéſie *dramatique* ? aucun. Mais il eſt inutile d'entrer ici dans de plus grands détails. *Voyez* COMÉDIE, TRAGÉDIE, DRAME, DRAMATIQUE, OPÉRA, &c. (*Le Chevalier* DE JAUCOURT.)

*Voyez auſſi ce que nous allons dire de l'*Acte *& de l'*Entr'acte.

L'*Acte* eſt une partie d'un *Poëme dramatique*, ſéparée d'une autre partie par un intermède.

Pendant les intervalles qui ſe rencontrent entre les *Actes*, le théâtre reſte vuéant, & il ne ſe paſſe aucune action ſous les yeux des ſpectateurs ; mais on ſuppoſe qu'il s'en paſſe hors de la portée de leur vûe quelqu'une relative à la pièce, & dont les *Actes* ſuivants les informeront.

On prétend que cette diviſion d'une pièce en pluſieurs *Actes* n'a été introduite par les modernes, que pour donner à l'intrigue plus de probabilité & la rendre plus intéreſſante. Car le ſpectateur, à qui dans l'*Acte* précédent on a inſinué quelque choſe de ce qui eſt ſuppoſé ſe paſſer dans l'*Entr'acte*, ne fait encore que s'en douter, & eſt agréablement ſurpris, lorſque dans l'*Acte* ſuivant il aprend les ſuites de l'action qui s'eſt paſſée, & dont il n'avoit qu'un ſimple ſoupçon. *Voyez* PROBABILITÉ & VRAISEMBLANCE.

D'ailleurs les auteurs *dramatiques* ont trouvé par là le moyen d'écarter de la Scène les parties de l'action les plus ſèches, les moins intéreſſantes, celles qui ne ſont que préparatoires & pourtant idéalement néceſſaires, en les fondant, pour ainſi dire, dans les *Entr'actes*, de ſorte que l'imagination ſeule les offre au ſpectateur en gros, & même aſſez rapidement pour lui dérober ce qu'elles auroient de lâche ou de déſagréable dans la repréſentation. Les poëtes grecs ne connoiſſoient point ces ſortes de diviſions : il eſt vrai que l'action paroît de temps en temps interrompue ſur leur théâtre, & que les acteurs occupés hors de la ſcène, ou gardant le ſilence, font place aux chants du chœur ; ce qui produit des intermèdes, mais non pas abſolument des *Actes* dans le goût des modernes ; parce que les chants du chœur ſe trouvent liés d'intérêt à l'action principale avec laquelle ils ont toujours un raport marqué. Si dans les nouvelles éditions leurs tragédies ſe trouvent diviſées en cinq *Actes*, c'eſt aux éditeurs & aux commentateurs qu'il faut attribuer les diviſions, & nullement aux originaux ; car de tous les anciens qui ont cité des paſſages de comédies ou de tragédies grèques, aucun ne les a déſignés par l'*Acte* d'où ils ſont tirés, & Ariſtote n'en fait nulle mention dans ſa Poétique. Il eſt vrai pourtant qu'ils conſidéroient leurs pièces comme conſiſtant en pluſieurs parties de diviſion, qu'ils appeloient *Protaſe*, *Epitaſe*, *Catartaſe*, & *Cataſtrophe* ; mais il n'y avoit pas ſur le théâtre d'interruptions réelles qui marquaſſent ces diviſions. *Voyez* PROTASE, ÉPITASE, &c.

Ce ſont les romains qui, les premiers, ont introduit dans les pièces de théâtre cette diviſion par *Actes*. Donat, dans l'argument de l'Andrienne, remarque pourtant qu'il n'étoit pas facile de l'aper-

cevoir

cevoir dans leurs premiers poëtes dramatiques : mais du temps d'Horace l'uſage en étoit établi, il avoit même paſſé en loi ;

Neve minor, neu ſit quinto productior actu
Fabula, quæ poſci vult & ſpectata reponi.

Cependant on n'eſt pas d'accord ſur la néceſſité de cette diviſion, ni ſur le nombre des *Actes*. Ceux qui les fixent à cinq, aſſignent à chacun la portion de l'action principale qui lui doit apartenir : dans le premier, dit Voſſius (*Inſtit. poet. lib. II*) on expoſe le ſujet ou l'argument de la pièce ſans en annoncer le dénouement, pour ménager du plaiſir au ſpectateur, & l'on annonce les principaux caractères ; dans le ſecond, on dévelope l'intrigue par degrés ; le troiſième doit être rempli d'incidents qui forment le nœud ; le quatrième prépare des reſſources ou des voies au dénouement, auquel le cinquième doit être uniquement conſacré.

Selon l'abbé d'Aubignac, cette diviſion eſt fondée ſur l'expérience ; car on a reconnu 1°. que toute tragédie devoit avoir une certaine longueur, 2°. qu'elle devoit être diviſée en pluſieurs parties ou *Actes*. On a enſuite fixé la longueur de chaque *Acte* ; il a été facile après cela d'en déterminer le nombre. On a vu, par exemple, qu'une Tragédie devoit être environ de quinze ou ſeize-cents vers partagés en pluſieurs *Actes* ; que chaque *Acte* devoit être environ de trois-cents vers : on en a conclu que la Tragédie devoit avoir cinq *actes*, tant parce qu'il étoit néceſſaire de laiſſer reſpirer le ſpectateur, & de ménager ſon attention en ne le ſurchargeant pas par la repréſentation continue de l'action, que pour accorder au poëte la facilité de ſouſtraire aux ieux des ſpectateurs certaines circonſtances, ſoit par bienſéance ſoit par néceſſité ; ce qu'on appuie de l'exemple des poëtes latins & des préceptes des meilleurs Critiques.

Juſques là la diviſion d'une Tragédie en *Actes* paroît fondée : mais eſt-il abſolument néceſſaire qu'elle ſoit en cinq *Actes*, ni plus ni moins ? L'abbé Vatry, de qui nous empruntons une partie de ces remarques, prétend qu'une pièce de théâtre pourroit être également bien diſtribuée en trois *Actes*, & peut-être même en plus de cinq, tant par raport à la longueur de la pièce que par raport à ſa conduite : en effet, il n'eſt pas eſſenciel à une tragédie d'avoir quinze ou ſeize-cents vers ; on en trouve dans les anciens qui n'en ont que mille, & dans les modernes qui vont juſqu'à deux-mille : or dans le premier cas, trois intermèdes ſeroient ſuffiſants ; & dans le ſecond, cinq ne le ſeroient pas, ſelon le raiſonnement de l'abbé d'Aubignac. La diviſion en cinq *Actes* eſt une règle arbitraire, qu'on peut violer ſans ſcrupule. Il peut ſe faire, conclut le même auteur, qu'il convienne en général que la Tragédie ſoit en cinq *Actes*, & qu'Horace ait eu raiſon d'en faire un préecepte ; & il peut être vrai en même temps qu'un poëte ſeroit mieux de mettre ſa pièce en trois, quatre, ou ſix *Actes*, que de filer des *Actes* inutiles ou trop longs, embarraſſés d'épiſodes, ou ſurchargés d'incidents étrangers, &c. Voltaire a déja franchi l'ancien préjugé, en nous donnant la *Mort de Céſar*, qui n'eſt pas moins une belle tragédie pour n'être qu'en trois *Actes*.

Les *Actes* ſe diviſent en ſcènes. Voſſius remarque que, dans les anciens, un *Acte* ne contient jamais plus de ſept ſcènes. On ſent bien qu'il ne faudroit pas trop les multiplier, afin de garder quelque proportion dans la longueur reſpective des *Actes* ; mais il n'y a aucune règle fixée ſur ce nombre. *Voſſ. Inſt. poet. lib. II. Mém. de l'Acad.* tom. VIII, *pag.* 188 & ſuiv.

Comme les *Entr'actes* parmi nous ſont marqués par une ſymphonie de violons ou par des changements de décorations, ils l'étoient chez les anciens par une toile qu'on baiſſoit à la fin de l'*Acte* & qu'on relevoit au commencement du ſuivant. Cette toile, ſelon Donat, ſe nommoit *Siparium*. *Voſſius, Inſt. poet. lib. II.*

L'*Entr'acte* eſt en général l'eſpace de temps qui ſépare deux actes d'une pièce de théâtre, ſoit qu'on rempliſſe cet eſpace de temps par un ſpectacle différent de la pièce, ſoit qu'on laiſſe cet eſpace abſolument vide.

Entr'acte, dans un ſens plus limité, eſt un divertiſſement en dialogue ou en monologue, en chant ou en danſe, ou enfin mêlé de l'un & de l'autre, que l'on place entre les actes d'une comédie ou d'une tragédie. L'objet de ce divertiſſement, iſolé & de mauvais goût, eſt de varier l'amuſement des ſpectateurs, ſouvent de donner le temps aux acteurs de changer d'habits, & quelquefois d'alonger le ſpectacle ; mais il n'en peut être jamais une partie néceſſaire : par conſéqueot il n'eſt qu'une mauvaiſe reſſource qui décèle le manque de génie dans celui qui y a recours, & le défaut de goût dans les ſpectateurs qui s'en amuſent.

Les grecs avoient des *Entr'actes* de chant & de danſe dans tous leurs ſpectacles : il ne faut pas les en blâmer. L'art du Théâtre, quoique traité alors avec les plus belles reſſources du génie, ne ſeſoit cependant que de naître : ils ne l'ont connu que dans ſon enfance ; mais c'étoit l'enfance d'Hercule qui jouoit avec les lions.

Les romains, en adoptant le Théâtre des grecs, prirent tous les défauts de leur genre, & n'atteignoient à preſque aucune de leurs beautés. En France, lorſque Corneille & Molière créèrent la Tragédie & la Comédie, ils profitèrent des fautes des romains pour les éviter ; & ils eurent aſſez de génie & de goût pour ſe rendre propres les grandes beautés des grecs, & pour en produire de nouvelles, que les Sophocles & les Ariſtophanes n'auroient pas laiſſé échaper, s'ils avoient vécu deux-mille ans plus tard.

Ainſi, le Théâtre françois, dans les maire[illegible]

deux hommes uniques, ne pouvoit pas manquer d'être à jamais débarraſſé d'*Entr'actes* & d'intermèdes. *Voyez* INTERMÈDE.

L'*Entr'acte*, à la Comédie françoiſe, eſt compoſé de quelques airs de violon qu'on n'écoute point.

A l'Opéra, le ſpectacle va de ſuite; l'*Entr'acte* eſt une ſymphonie que l'Orcheſtre continue ſans interruption, & pendant laquelle la décoration change. Cette continuité de ſpectacle eſt favorable à l'illuſion, & ſans l'illuſion il n'y a plus de charme dans un ſpectacle en muſique. *Voyez* ILLUSION.

Le grand ballet ſert d'*Entr'acte* dans les drames de college. *Voyez* BALLET DE COLLÈGE.

L'Opera italien a beſoin d'*Entr'actes*; on les nomme en Italie *Intermezzi*, Intermèdes. Oſe-t-on le dire? auroit-on beſoin de ce malheureux ſecours dans un opéra qu'un intérêt ſuivi ou qu'une variété agréable ſoutiendroit réellement? on parle beaucoup en France de l'Opéra italien; croit-on le connoître? *Voyez* OPÉRA.

Les italiens eux-mêmes, toujours amoureux & jaloux de ce ſpectacle, l'ont-ils jamais examiné? On avance ici une propoſition que l'expérience ſeule ne nous a pas ſuggérée; elle nous a été confirmée par des perſonnes ſages & inſtruites, dont aucune nation ne peut récuſer le ſuffrage. Il n'y a pas un homme en Italie qui ait écouté de ſuite une ſeule fois en ſa vie tout l'Opéra italien. On a eu recours aux intermèdes de bouffons ou à des danſes pantomimes, pour combattre l'ennui preſque continuel de plus de quatre heures de ſpectacle; & cette reſſource eſt un défaut très-grand de génie, comme il ſera démontré à *l'article* INTERMÈDE. (*M. DE CAHUZAC.*)

POÈME ÉPIQUE, *Poéſie.* Récit poétique de quelque grande action qui intéreſſe des peuples entiers, ou même tout le genre humain. Les Homère & les Virgile en ont fixé l'idée, juſqu'à ce qu'il vienne des modèles plus accomplis.

Le *Poème épique* eſt bien différent de l'Hiſtoire, quoiqu'il ait avec elle une reſſemblance apparente. L'Hiſtoire eſt conſacrée à la vérité; mais l'*Épopée* peut ne vivre que de menſonges; elle ne connoît d'autres bornes que celles de la poſſibilité.

Quand l'Hiſtoire, continue M. le Batteux, a rendu ſon témoignage, tout eſt fait pour elle; on ne lui demande rien au delà. On veut au contraire que l'*Épopée* charme le lecteur; qu'elle excite ſon admiration; qu'elle occupe en même temps la raiſon, l'imagination, l'eſprit; qu'elle touche les cœurs, étonne les ſens, & faſſe éprouver à l'âme une ſuite de ſituations délicieuſes, qui ne ſoient interrompues quelques inſtants que pour les renouveler avec plus de vivacité.

L'Hiſtoire préſente les faits, ſans ſonger à plaire par la ſingularité des cauſes ou des moyens. C'eſt le portrait des temps & des hommes; par conſéquent l'image de l'inconſtance & du caprice, de mille variations qui ſemblent l'ouvrage du haſard & de la fortune. L'*Épopée* ne raconte qu'une action, & non pluſieurs; cette action eſt eſſenciellement intéreſſante; ſes parties ſont concertées; les cauſes ſont vraiſemblables; les acteurs ont des caractères marqués, des mœurs ſoutenues; c'eſt un Tout, entier, proportionné, ordonné, parfaitement lié dans toutes ſes parties.

Enfin l'Hiſtoire ne montre que les cauſes naturelles; elle marche, ſes mémoires & ſes dates à la main; guidée par la Philoſophie, elle va quelquefois dans le cœur des hommes chercher les principes ſecrets des événements, que le Vulgaire attribue à d'autres cauſes; jamais elle ne remonte au delà des forces ni de la prudence humaine. L'*Épopée* eſt le récit d'une Muſe, c'eſt à dire, d'une Intelligence céleſte, laquelle a vu, non ſeulement le jeu de toutes les cauſes naturelles, mais encore l'action des cauſes ſurnaturelles, qui préparent les reſſorts humains, qui leur donnent l'impulſion & la direction pour produire l'action qui eſt l'objet du *Poème.*

La première idée qui ſe préſente à un poète qui veut entreprendre cet ouvrage, c'eſt d'immortaliſer ſon génie; c'eſt la fin de l'ouvrier: cette idée le conduit naturellement au choix d'un ſujet qui intéreſſe un grand nombre d'hommes, & qui ſoit en même temps capable de porter le merveilleux; ce ſujet ne peut être qu'une action.

Pour en dreſſer toutes les parties & les rédiger en un ſeul corps, il fait comme les hommes qui agiſſent; il ſe propoſe un but, où ſe portent tous les efforts de ceux qu'il fait agir: c'eſt la fin de l'ouvrage.

Toutes les parties étant ainſi ordonnées vers un ſeul terme marqué avec préciſion, le poète fait valoir tous les privilèges de ſon art. Quoique ſon ſujet ſoit tiré de l'Hiſtoire, il s'en rend le maître; il ajoûte, il retranche, il tranſpoſe; il crée, il dreſſe les machines à ſon gré; il prépare de loin des reſſorts ſecrets, des forces mouvantes; il deſſine, d'après les idées de la belle nature, les grandes parties; il détermine les caractères de ſes perſonnages; il forme le labyrinthe de l'intrigue; il diſpoſe tous ſes tableaux ſelon l'intérêt de l'ouvrage; & conduiſant ſon lecteur de merveilles en merveilles, il lui laiſſe toujours apercevoir dans le lointain une perſpective plus charmante, qui ſéduit ſa curioſité & l'entraîne, malgré lui, juſqu'au dénouement & à la fin du *Poème.*

Il eſt vrai que ni la ſociété ni l'Hiſtoire ne lui offrent point de tableaux ſi parfaits & ſi achevés; mais il ſuffit qu'elles lui en montrent les parties, & qu'il ait en ſoi les principes qui doivent le guider dans la compoſition du Tout.

Le plan de toute l'action étant dreſſé de la ſorte, il invoque la Muſe qui doit l'inſpirer: auſſi tôt après cette invocation il devient un autre homme;

Digitized by Google

. . . . . *Cui talia fanti*
. . . *Subito non vultus, non color unus ;*
Et rabie fera corda tument, majorque videri ;
Nec mortale ſonans afflatur numine quando
Jam propiore dei.

Il eſt autant dans le ciel que ſur la terre ; il paroît tout pénétré de l'eſprit divin ; ſes diſcours reſſemblent moins au témoignage d'un hiſtorien ſcrupuleux, qu'à l'extaſe d'un prophète. Il appelle par leurs noms les choſes qui n'exiſtent pas encore ; il voit pluſieurs ſiècles auparavant la mer Caſpienne qui frémit, & les ſept embouchures du Nil qui ſe troublent dans l'attente d'un héros.

Ce ton majeſtueux ſe ſoutient ; tout s'ennoblit dans ſa bouche ; les penſées, les expreſſions, les tours, l'harmonie, tout eſt rempli de hardieſſe & de pompe. Ce n'eſt point le tonnerre qui gronde par intervalle, qui éclate, & qui ſe tait ; c'eſt un grand fleuve qui roule ſes flots avec bruit, & qui étonne le voyageur qui l'entend de loin dans une vallée profonde : en un mot, c'eſt un dieu qui fait récit à des dieux (1).

Je ne diſcuterai point ici ce qui concerne le plan de l'*Épopée*, ſon choix, ſon action, ſon nœud, ſon dénouement, ſes épiſodes, ſes perſonnages, & ſon ſtyle : toutes ces choſes ont été traitées profondément au *mot* ÉPOPÉE ; j'y renvoie le lecteur, & je me borne aux remarques générales les plus importantes, qu'on trouvera ingénieuſement detaillées dans un diſcours de Voltaire ſur cette matière.

Que l'action du *Poème épique* ſoit ſimple ou complexe, dit ce beau génie ; qu'elle s'achève dans un mois ou dans une année, ou qu'elle dure plus long temps ; que la ſcène ſoit fixée dans un ſeul endroit, comme dans l'Iliade ; que le héros voyage de mers en mers, comme dans l'Odyſſée ; qu'il ſoit heureux ou infortuné, furieux comme Achile, ou pieux comme Énée ; qu'il y ait un principal perſonnage ou pluſieurs ; que l'action ſe paſſe ſur la terre ou ſur la mer, ſur le rivage d'Afrique comme dans la *Luſiade*, dans l'Amérique comme dans l'*Araucana*, dans le ciel, dans l'enfer, hors des limites de notre monde comme dans le *Paradis* de Milton : il n'importe ; le *Poème* ſera toujours un *Poème épique*, un *Poème* héroïque, à moins qu'on ne lui trouve un nouveau titre proportionné à ſon mérite.

(1) L'*Action* du *Poème épique* doit être grande, une, entière, merveilleuſe, & d'une certaine durée.

1°. Elle doit être grande, c'eſt à dire, noble & intéreſſante. Une aventure commune, ordinaire, ne fourniſſant pas de ſon propre fonds les inſtructions que ſe propoſe le *Poème épique*, il faut que l'*Action* ſoit importante & héroïque. Ainſi, dans l'Énéide, un héros échapé des ruines de ſa patrie erre long temps avec les reſtes de ſes concitoyens, qui l'ont choiſi pour roi ; & malgré la colère de Junon, qui le pourſuit ſans relâche, il arrive dans un pays que lui promettoient les deſtins, y fait des ennemis redoutables ; & après mille traverſes ſurmontées avec autant de ſageſſe que de valeur, il y jette les fondemens d'un puiſſant Empire. Ainſi, la conquête de Jéruſalem par les croiſés, celle des Indes par les portugais, la réduction de Paris par Henri le Grand malgré les efforts de la ligue, ſont le ſujet des *Poèmes* du Taſſe, du Camoëns, & de Voltaire : d'où il eſt aiſé de conclure qu'une hiſtoriette, une intrigue amoureuſe, ou telle autre aventure qui fait le fonds de nos romans, ne peut jamais devenir la matière d'un *Poème épique*, qui veut dans le ſujet de la nobleſſe & de la majeſté.

Il y a deux manières de rendre l'*Action épique* intéreſſante : la première, par la dignité & l'importance des perſonnages ; c'eſt la ſeule dont Homere faſſe uſage, n'y ayant rien d'ailleurs d'important dans ſes modeles, & qui ne puiſſe arriver à des perſonnages ordinaires : la ſeconde eſt l'importance de l'*Action* en elle-même, comme l'établiſſement ou l'abolition d'une Religion ou d'un État, tel qu'eſt le ſujet choiſi par Virgile, qui en ce point l'emporte ſur Homère. L'*Action* de la Henriade tenoit dans un haut degré ce double intérêt.

Le P. le Boſſu ajoûte une troiſième manière de jetter de l'intérêt dans l'*Action* ; ſavoir, de donner aux lecteurs une plus haute idée des perſonnages du *Poème*, que celle qu'on ſe fait ordinairement des hommes, & cela en comparant les héros du *Poème* avec les hommes du ſiècle préſent. *Voyez* HÉROS & CARACTÈRE.

2°. L'*Action* doit être une, c'eſt à dire, que le poëte doit ſe borner à une ſeule & unique entrepriſe illuſtre, exécutée par ſon héros, & ne peut embraſſer l'hiſtoire de ſa vie toute entiere. L'Iliade n'eſt que l'hiſtoire de la colère d'Achille ; & l'Odyſſée, que celle du retour d'Ulyſſe à Ithaque : Homère n'a voulu décrire ni toute la vie de ce dernier, ni toute la guerre de Troie. Stace au contraire, dans ſon *Achilleide*, & Lucain, dans ſa *Pharſale*, ont entaſſé trop d'évènemens découſus, pour que leurs ouvrages méritent le nom de *Poèmes épiques* : on leur donne celui d'*héroïques*, parce qu'il s'y agit de héros. Mais il faut prendre garde que l'unité de héros ne ſoit pas l'unité de l'*Action*. La vie de l'homme eſt pleine d'inégalités ; il change ſouvent ſans ceſſe de deſſein, ou par l'inconnoiſſance de ſes paſſions, ou par les accidens imprévus de ſa vie. Qui voudroit décrire tout l'homme, ne feroit qu'un tableau bizarre, un contraſte de paſſions oppoſées ſans liaiſon & ſans ordre. C'eſt pourquoi l'*Épopée* n'eſt pas la louange d'un héros qu'on ſe propoſe pour modele, mais le récit d'une *Action* grande & illuſtre qu'on donne pour exemple.

Il en eſt de la Poéſie comme de la Peinture : l'unité de l'*Action* principale n'empêche pas qu'on n'y mette pluſieurs incidents particuliers, & ces incidents ſe nomment *Epiſodes*. Le deſſein eſt formé dès le commencement du *Poème*, le héros en vient à bout en franchiſſant tous les obſtacles : c'eſt le récit de ces oppoſitions qui fait les épiſodes ; mais tous ces épiſodes dépendent de l'*Action* principale, & ſont tellement liés avec elle & ſi unis entre eux, qu'on ne perd jamais de vûe ni le héros ni l'*Action* que le poëte s'eſt propoſé de chanter. Au moins doit-on ſuivre inviolablement cette règle, ſi l'on veut que l'unité d'*Action* ſoit conſervée. *Diſcours ſur le Poème épique à la tête du Télémaque*, *pag.* 32 & 33 ; *Principes pour la lecture des poëtes*, *tom.* II, *pag.* 169.

3°. Pour l'intégrité de l'*Action*, il faut, ſelon Ariſtote, qu'il y ait un commencement, un milieu, & une fin : ce précepte en ſoi-même aſſez obſcur, mais que le P. le Boſſu dévelope de la ſorte. « Le commencement, dit-il, ce ſont les cauſes qui influeront ſur une *Action*, & la diſpo-

Si vous faites ſcrupule, diſoit le célèbre Adiſſon, de donner le titre de *Poème épique* au *Paradis perdu* de Milton, appelez-le, ſi vous voulez, un *Poème divin*; donnez-lui tel nom qu'il vous plaira, pourvu que vous confeſſiez que c'eſt un ouvrage auſſi admirable en ſon genre que l'*Énéide*: ne diſputons jamais ſur les noms; c'eſt une puérilité impardonnable.

Mais le point de la queſtion & de la difficulté, eſt de ſavoir ſur quoi les nations polies ſe réuniſſent, & ſur quoi elles diffèrent. Un *Poème épique* doit partout être fondé ſur le jugement, & embelli par l'imagination; ce qui apartient au bon ſens, apartient également à toutes les nations du monde. Toutes vous diront qu'une Action une & ſimple, qui ſe dévelope aiſément & par degrés, & qui ne coute point une attention fatiguante, leur plaira bien plus qu'un amas confus d'aventures monſtrueuſes. On ſouhaite généralement que cette unité ſi ſage ſoit ornée d'une variété d'épiſodes qui ſoient comme les membres d'un corps robuſte & proportionné.

Plus l'action ſera grande, plus elle plaira à tous les hommes, dont la foibleſſe eſt d'être ſéduits par tout ce qui eſt au dela de la vie commune. Il faudra ſurtout que cette action ſoit intéreſſante: car tous les cœurs veulent être remués; & un *Poème*, parfait d'ailleurs, s'il ne touchoit point, ſeroit inſipide en tout temps & en tout pays. Elle doit être entière; parce qu'il n'y a point d'homme qui puiſſe être ſatisfait, s'il ne reçoit qu'une partie du Tout qu'il s'eſt promis d'avoir.

Telles ſont à peu près les principales règles que la nature dicte à toutes les nations qui cultivent les lettres: mais la machine du merveilleux, l'intervention d'un pouvoir céleſte, la nature des épi-

---

» lution que quelqu'un prend de la faire; le milieu, ce » ſont les effets de ces cauſes, & les difficultés qui en traverſent l'exécution; & la fin, c'eſt le dénouement & la » ceſſation de ces difficultés.

» Le poëte, ajoute le même auteur, doit commencer » ſon *Action*, de manière qu'il mette le lecteur en état » d'entendre tout ce qui ſuivra; & que de plus le commencement exige néceſſairement une ſuite. Ces deux » mêmes principes, pris d'une maniere inverſe, auront » auſſi lieu pour la fin; c'eſt à dire qu'il faudra que » la fin ne laiſſe plus rien à attendre, & qu'elle ſoit » néceſſairement la ſuite de quelque choſe qui aura précédé. Enfin il faudra que le commencement ſoit lié » à la fin par le milieu, qui eſt l'effet de quelque choſe » qui a précédé la cauſe de ce qui va ſuivre ».

Dans les cauſes d'une *Action* on remarque deux plans oppoſés. Le premier & le principal, eſt celui du héros; le ſecond comprend les deſſeins qui nuiſent au projet du héros. Ces cauſes oppoſées produiſent auſſi des effets contraires; ſavoir, des efforts de la part du héros pour exécuter ſon plan, & des efforts contraires de la part de ceux qui le traverſent. Comme les cauſes & les deſſeins vains du héros que des autres perſonnages du *Poème* forment le commencement de l'*Action*, les efforts contraires en forment le milieu; c'eſt là que ſe forme le nœud ou l'intrigue, en quoi conſiſte la plus grande partie du *Poème*. *Voyez* INTRIGUE, NŒUD.

La ſolution des obſtacles eſt ce qui fait le dénouement: & le dénouement peut ſe pratiquer de deux manières; ou par une reconnoiſſance, ou ſans reconnoiſſance; ce qui n'a lieu que dans la Tragédie. Mais dans le *Poème épique*, les différents effets que le dénouement produit, & les divers états dans leſquels il laiſſe les perſonnages du *Poème*, partagent l'*Action* en autant de branches. S'il change le ſort des principaux perſonnages, on dit qu'il y a *Péripétie*; & alors l'*Action* eſt *implexe*. S'il n'y a pas péripétie, mais que le dénouement n'opère que le paſſage d'un état de trouble à un état de repos; on dit que l'*Action* eſt ſimple. *Voyez* PÉRIPÉTIE, CATASTROPHE, DÉNOUEMENT. Le P. le Boſſu, *Traité du Poème épique*.

4°. L'*action* de l'*Épopée* doit être merveilleuſe, c'eſt à dire, pleine de fictions hardies, mais cependant vraiſemblables: telle eſt l'intervention des divinités du paganiſme dans les *Poèmes* des anciens; & dans ceux des modernes, celles de paſſions perſonnifiées. Mais quoique le poëte puiſſe aller quelquefois au dela de la nature, il ne doit jamais choquer la raiſon. Il y a un merveilleux ſage & un merveilleux ridicule. On trouvera ſous les *mots* MACHINE & MERVEILLEUX, cette matiere traitée dans une juſte étendue. *Voyez* MACHINE & MERVEILLEUX.

5°. Quant à la durée de l'*Action* du *Poème épique*, Ariſtote obſerve qu'elle eſt moins bornée que celle d'une Tragédie. Celle ci doit être renfermée dans un jour, ou, comme on dit, *entre deux ſoleils*. Mais l'*Épopée*, ſelon le même Critique, n'a pas de temps borné. En effet, la Tragédie eſt remplie de paſſions véhémentes, tien de violent ne peut être de longue durée: mais les vertus & les habitudes qui ne s'aquièrent pas tout d'un coup, ſont propres au *Poème épique*, & par conſéquent ſon *Action* doit avoir une plus grande étendue. Le P. le Boſſu donne pour règle, que plus les paſſions des premiers perſonnages ſont violentes, & moins l'*Action* doit durer: qu'en conſéquence l'*Action* de l'Iliade, dont le courroux d'Achille eſt l'âme, ne dure que quarante-ſept jours; au lieu que celle de l'Odyſſée, où la prudence eſt la qualité dominante, dure huit ans & demi; & celle de l'Énéide, où le principal perſonnage eſt un héros pieux & humain, près de ſept ans.

Mais ni la règle de cet auteur n'eſt inconteſtable, ni ſon ſentiment ſur la durée de l'Odyſſée & ſur celle de l'Énéide n'eſt exact. Car quoique l'*Épopée* puiſſe renfermer en narration les *Actions* de pluſieurs années, les Critiques penſent aſſez généralement que le temps de l'*action* principale, depuis l'endroit où le poëte commence ſa narration, ne peut être plus long qu'une année, comme le temps d'une *Action* tragique doit être au plus d'un jour. Ariſtote & Horace n'en diſent rien pourtant: mais l'exemple d'Homère & de Virgile le prouve. L'Iliade ne dure que quarante-ſept jours; l'Odyſſée ne commence qu'au départ d'Ulyſſe de l'île d'Ogygie; & l'Énéide, qu'à la tempête qui jette Énée ſur les côtes de Carthage. Or depuis ces deux termes, ce qui ſe paſſe dans l'Odyſſée ne dure que deux mois, & ce qui arrive dans l'Énéide remplit l'eſpace d'un an. Il eſt vrai qu'Ulyſſe chez Alcinoüs, & Énée chez Didon, racontent leurs aventures paſſées: mais ces récits n'entrent que comme récits dans la durée de l'*Action* principale: & le cours des années qu'ont pour ainſi dire conſumées les événements, ne fait en aucune manière partie de la durée du *Poème*; comme, dans la Tragédie, les événements racontés dans la proraſe & qui ſervent à l'intelligence de l'*Action* dramatique, n'entrent point dans ſa durée. Ainſi, l'erreur du P. le Boſſu eſt manifeſte. *Voyez* PROTASE; *voyez auſſi* FABLE. (*M. MARMONTEL.*)

ſodes, tout ce qui dépend de la tyrannie de la coutume & de ce ſentiment qu'on nomme *Goût ;* voilà ſur quoi il y a mille opinions, & point de règles generales.

Nous devons admirer ce qui eſt univerſellement beau chez les anciens, nous devons nous prêter à ce qui étoit beau dans leur langue & dans leurs mœurs; mais ce ſeroit s'égarer étrangement que de les vouloir ſuivre en tout à la pitte. Nous ne parlons point la même langue : la Religion, qui eſt preſque tonjours la baſe de la Poéſie *épique*, eſt parmi nous l'oppoſé de leur Mythologie : nos coutumes ſont plus différentes de celles des héros du ſiège de Troie que de celles des américeains : nos combats, nos ſièges, nos flottes n'ont pas la moindre reſſemblance : notre philoſophie eſt en tout le contraire de la leur : l'inveution de la poudre, celle de la bouſſole, de l'imprimerie, tant d'autres arts qui ont été aportés récemment dans le monde, ont en quelque façon changé la face de l'univers; en ſorte qu'un poëte *épique*, entouré de tant de nouveautés, doit avoir un génie bien ſtérile ou bien timide, s'il n'ôſe pas être neuf lui-même.

Qu'Homère nous repréſente ſes dieux s'enivrant de nectar, & riant ſans fin de la mauvaiſe grâce dont Vulcain leur ſert à boire ; cela étoit bon de ſon temps, où les dieux étoient ce que les fées ſont dans le nôtre. Mais aſſurément perſonne ne s'aviſera aujourdhui de repréſenter dans un *Poëme* un troupe d'anges & de ſaints buvant & riant à table. Que diroit-on d'un auteur qui iroit, d'après Virgile, introduire des harpies enlevant le dîner de ſon héros ?

En un mot, admirons les anciens; mais que notre admiration ne ſoit pas une ſuperſtition aveugle : ne feſons pas cette injuſtice à la nature humaine & à nous-mêmes, de fermer nos ieux aux beautés qu'elle répand autour de nous, pour ne regarder & n'aimer que ſes anciennes productions, dont nous ne pouvons pas juger avec autant de ſûreté.

Il n'y a point de monnments en Italie qui méritent plus l'attention d'un voyageur que la Jéruſalem du Taſſe; Milton fait preſque autant d'honneur à l'Angleterre que le grand Newton; le Camoëns eſt, en Portugal, ce que Milton eſt en Angleterre.

C'eſt ſans doute un grand plaiſir pour un homme qui penſe, de lire attentivement tous ces *Poëmes épiques* de différente nature, nés en des ſiècles & dans des pays éloignés les uns des autres. En les examinant impartialement, on n'ira point demander à Ariſtote ce qu'il faut penſer d'un auteur anglois ou portugais, ni à M. Perrault comment on doit juger de l'Iliade. On ne ſe laiſſera point tyranniſer par Scaliger & par le Boſſu, mais on tirera ſes règles de la nature & des exemples frapants; & pour lors on jugera entre les dieux d'Homère & le vrai Dieu chanté par Milton, entre Calypſo & Didon, Armide, & Ève.

De beaux génies & de grands maîtres de l'art ſe ſont ainſi conduits pour juger ſainement les poëtes *épiques ;* & comme j'ai leurs écrits ſous les ieux, je puis aiſément *poncer* ici quelques-uns des principaux traits de leurs deſſins. Commençons par *Homère.*

Ce grand poëte vivoit probablement environ 850 ans avant l'ère chrétienne. Il étoit contemporain d'Heſiode, & floriſſoit trois générations après la guerre de Troie : ainſi, il pouvoit avoir vu dans ſon enfance quelques vieillards qui avoient été à ce ſiège ; & il devoit avoir parlé ſouvent à des grecs d'Europe & d'Aſie, qui avoient vu Ulyſſe & Ménélas. Quand il compoſa l'Iliade & l'Odyſſée, il ne fit donc que mettre en vers une partie de l'hiſtoire & des fables de ſon temps.

Les grecs n'avoient alors que des poëtes pour hiſtoriens & pour théologiens ; ce ne fut même que 400 ans après Héſiode & Homère, qu'on ſe réduiſit à écrire l'Hiſtoire en proſe. Cet uſage, qui paroîtra bien ridieule à beaucoup de lecteurs, étoit très-raiſonnable. Un livre, en ces temps-là, étoit une choſe auſſi rare qu'un bon livre l'eſt aujourdhui : loin de donner au public l'hiſtoire *in-folio* de chaque village, comme on fait à préſent, on ne tranſmettoit à la Poſtérité que les grands évènements qui devoient l'intéreſſer Le culte des dieux & l'hiſtoire des grands hommes étoient les ſeuls ſujets de ce petit nombre d'écrits : on les compoſa long temps en vers chez les égyptiens & chez les grecs, parce qu'ils étoient deſtinés à être retenus par cœur & à être chantés ; telle étoit la coutume de ces peuples ſi différents de nous. Il n'y eut juſqu'à Hérodote d'autre hiſtoire parmi eux qu'en vers, & ils n'eurent dans aucun temps de poéſie ſans muſique.

Celle d'Homère ſe chantoit par morceaux détachés, auxquels on donnoit des titres particuliers, comme le *Combat des vaiſſeaux*, la *Patroclée*, la *Grotte de Calypſo :* on les appeloit *rapſodies ;* & ceux qui les chantoient, *Rapſodes.* Ce fut Piſiſtrate, roi d'Athènes, qui raſſembla ces morceaux, qui les arrangea dans leur ordre naturel, & qui en compoſa les deux corps de Poéſie que nous avons ſous le nom d'*Iliade* & d'*Odyſſée.* On en fit enſuite pluſieurs éditions ſameuſes. Ariſtote en fit une pour Alexandre le Grand, qui la mit dans une précieuſe caſſette qu'il avoit trouvée parmi les dépouilles de Darius ; & on la nomma l'*Édition de la caſſette.* Enfin Ariſtarque, que Ptolomée Philométor avoit fait gouverneur de ſon fils Évergètes, en fit une ſi correcte & ſi exacte, que ſon nom eſt devenu celui de la *ſaine critique ;* on dit un *Ariſtarque*, pour dire *un bon juge* en matière de goût : c'eſt ſon édition qu'on prétend que nous avons aujourdhui.

Autant les ouvrages d'Homère ſont connus,

autant eſt-on dans l'ignorance ſur ſa perſonne. Tout ce qu'on ſait de vrai, c'eſt que long temps après ſa mort on lui a érigé des ſtatues & élevé des temples: ſept villes puiſſantes ſe ſont diſputé l'honneur de l'avoir vu naître. Mais la commune opinion eſt que de ſon vivant il fut expoſé aux injures de la fortune : qu'il avoit à peine un domicile, & que celui dont la Poſtérité a fait un dieu, a vécu pauvre & miſérable ; deux choſes très-compatibles, & que pluſieurs grands hommes ont éprouvées dans tous les temps & dans tous les lieux. On admire les qualités de ſon cœur, qu'il a peint dans ſes écrits ; ſa modeſtie, ſa droiture, la ſimplicité & l'élévation de ſes ſentiments.

L'Iliade, qui eſt ſon grand ouvrage, eſt pleine de dieux & de combats. Ces ſujets plaiſent naturellement aux hommes, ils aiment ce qui leur paroit terrible ; ils ſont comme les enfants, qui écoutent avidement ces contes de ſorciers qui les effraient : il y a des fables pour tout âge, & il n'y a point de nation qui n'ait eu les ſiennes.

De ces deux ſujets qui rempliſſent l'Iliade, naiſſent les deux grands reproches que l'on fait à Homère. On lui impute l'extravagance de ſes dieux & la groſſièreté de ſes héros ; c'eſt reprocher à un peintre d'avoir donné à ſes figures des habillements de ſon temps. Homère a peint les dieux tels qu'on les croyoit, & les hommes tels qu'ils étoient. Ce n'eſt pas un grand mérite de trouver de l'abſurdité dans la Théologie païenne ; mais il faudroit être bien dépourvu de goût pour ne pas aimer certaines fables d'Homère. Si l'idée des trois Grâces qui doivent toujours accompagner la deeſſe de la beauté, ſi la ceinture de Vénus ſont de ſon invention ; quelles louanges ne lui doit-on pas pour avoir ainſi orné cette religion que nous lui reprochons? & ſi ces fables étoient déja reçues avant lui, peut-on mépriſer un ſiècle qui avoit trouvé des allégories ſi juſtes & ſi charmantes ?

Quant à ce qu'on appelle *Groſſièreté* dans les héros d'Homère, on peut rire tant qu'on voudra, de voir Patrocle préparer le dîner avec Achille : Achille & Patrocle ne perdent rien à cela de leur héroïſme ; & la plupart de nos Généraux, qui portent dans un camp tout le luxe d'une Cour efféminée, n'égaleront jamais ces héros qui faiſoient leur cuiſine eux-mêmes. On peut ſe moquer de la princeſſe Nauſica, qui, ſuivie de ſes femmes, va laver ſes robes & celles du roi & de la reine : cette ſimplicité ſi reſpectable vaut mieux que la vaine pompe & l'oiſiveté dans leſquelles les perſonnes d'un haut rang ſont nourries.

Ceux qui reprochent à Homère d'avoir tant loué la force de ſes héros, ne ſavent pas qu'avant l'invention de la poudre, la force du corps décidoit de tout dans les batailles : ils ignorent que cette force eſt l'origine de tout pouvoir chez les hommes ; & que c'eſt par cette ſupériorité ſeule que les nations du Nord ont conquis notre hémiſphère, depuis la Chine juſqu'au mont Atlas. Les anciens ſe faiſoient une gloire d'être robuſtes ; leurs plaiſirs étoient des exercices violents : ils ne paſſoient point leurs jours à ſe faire traîner dans des chars mollement ſuſpendus, à couvert des influences de l'air, pour aller porter languiſſamment d'une maiſon dans une autre leur ennui & leur inutilité. En un mot, Homère avoit à repréſenter un Ajax & un Hector, non un courtiſan de Verſailles ou de Saint-James.

Je ne prétends pas cependant juſtifier Homère de tout défaut, mais j'aime la manière dont Horace le juge ; c'eſt un ſoupçon plus tôt qu'une accuſation, & il eſt même fâché d'avoir ce ſoupçon. « Les beautés de ſes ouvrages ſont ſi grandes, » que j'oublie les moments où il me paroît ſommeiller ». On trouve, partout dans ſes poéſies, un génie créateur, une imagination riche & brillante, un enthouſiaſme preſque divin. Il a tenu toutes les parties : le gracieux, le riant, le grave, & le ſublime ; & à ce dernier égard, il eſt bien ſupérieur à Virgile.

Je ne m'attacherai point à montrer ſon talent dans l'invention, ſon goût dans la diſpoſition, ſa force & ſa juſteſſe dans l'expreſſion ; on peut lire tout ce qu'en dit l'auteur des *Principes de la Littérature* : je me contenterai ſeulement de remarquer que le plus grand mérite d'Homère eſt de porter partout l'empreinte du génie. Nous ne ſommes plus en état de juger de ſon élocution, que toute l'Antiquité grèque & latine admiroit : nous ſavons tout au plus la valeur des mots ; nous ne pouvons juger s'ils ſont nobles & à quel point ils le ſont, ſi chaque mot étoit le mot unique dans l'endroit où il eſt placé : nous ne ſommes point ſûrs de la prononciation, notre organe n'y eſt point fait ; de ſorte que, ſi Homère nous enchante, nous n'en avons preſque obligation qu'à la beauté des choſes & à l'énergie de ſes traits, qui, quoiqu'à demi effacés pour nous, nous paroiſſent encore plus beaux que la plupart des modernes, dont le coloris eſt ſi frais.

S'il décrit une armée en marche ; « c'eſt un feu » dévorant qui, pouſſé par les vents, conſume la » terre devant lui ». Si c'eſt un dieu qui ſe tranſporte d'un lieu à un autre ; « il fait trois pas, & » au quatrième il arrive au bout du monde ». On entend, dans les deſcriptions de combats, le bruit de guerre, le cliquetis des armes, le fracas de la mêlée, le tonnerre de Jupiter qui gronde, la terre qui retentit ſous les pieds des combattants : on n'eſt point avec le poète, on eſt au milieu de ſes héros ; on ne lit point ſon ouvrage, on croit être préſent à tout ce qu'il raconte. L'eſprit, l'imagination, le cœur, toute la capacité de l'âme eſt remplie par la grandeur des intérêts, par la vivacité des images, & par la marche harmonieuſe de la poéſie du ſtyle.

Quand il décrit la ceinture de Vénus, il n'y a point de tableau de l'Albane qui approche de cette peinture riante. Veut-il fléchir la colère d'Achille? il personnifie les Prières : « elles sont filles du » maître des dieux; elles marchent tristement, le » front couvert de confusion, les yeux trempés de » larmes; & ne pouvant se soutenir sur leurs pieds » chancelants, elles suivent de loin l'Injure, l'Injure » altière, qui court sur la terre d'un pied léger, » levant sa tête audacieuse ».

Si quelques unes des comparaisons d'Homère ne nous paroissent pas assez nobles; la plupart n'ont pas ce défaut. Une armée couverte de ses boucliers descend de la montagne; c'est une forêt ou feu : elle s'avance, & fait lever la poussière; c'est une nuée qui aporte l'orage. Un jeune combattant est atteint d'un trait mortel; c'est un pavot vermeil qui laisse tomber sa tête mourante. En un mot, l'Iliade est un édifice enrichi de figures majestueuses, riantes, agréables, naïves, touchantes, tendres, délicates : plus on la lit, plus on admire l'étendue, la profondeur, & la grandeur du génie de l'architecte.

Il n'est plus permis aujourdhui de révoquer toutes ces choses en doute. Il n'est plus question, dit fort bien Despréaux, de savoir si Homère, Platon, Cicéron, Virgile, sont des hommes merveilleux : c'est une chose sans contestation, puisque vingt siècles en sont convenus; & après des suffrages si constants, il y auroit, non seulement de la témérité, mais même de la folie, à douter du mérite de ces écrivains.

Passons à *Virgile*, le prince des poètes latins & l'auteur de l'Énéide.

En lisant Homère, dit Le Batteux, nous nous figurons ce poète, dans son siècle, comme une lumière unique au milieu des ténèbres; seul avec la seule nature, sans conseil, sans livres, sans sociétés de Savants, abandonné à son seul génie, ou instruit uniquement par les Muses.

En ouvrant Virgile, nous sentons au contraire que nous entrons dans un monde éclairé, que nous sommes chez une nation où règne la magnificence & le goût, où tous les arts, la Sculpture, la Peinture, l'Architecture, ont des chef-d'œuvres, où les talents sont réunis avec les lumières.

Il y avoit dans le siècle d'Auguste une infinité de gens de Lettres, de philosophes, qui connoissoient la nature & les arts, qui avoient lu les auteurs anciens & les modernes, qui les avoient comparés, qui en avoient discuté & qui en discutoient tous les jours les beautés de vive voix & par écrit. Virgile devoit profiter de ces avantages; & on sent, en le lisant, qu'il en a réellement profité. On y remarque le soin d'un auteur qui connoit des règles & qui craint de les blesser, qui polit & repolit sans fin & qui apréhende la censure des connoisseurs. Toujours riche, toujours correct, toujours élégant; ses tableaux ont un coloris aussi brillant que juste; en artiste instruit, il aime mieux se tenir sur les bords, que de s'exposer à l'orage. Homère, plein de sécurité, se laisse aller à son génie : il peint toujours en grand, au risque de passer quelquefois les bornes de l'art; la nature seule le guide.

Le premier pas que devoit faire Virgile, entreprenant un *Poème épique*, étoit de choisir un sujet qui pût en porter l'édifice; un sujet voisin des temps fabuleux, presque fabuleux lui-même, & dont on n'eût que des idées vagues, demi-formées, & capables par là de se prêter aux fictions *épiques*. En second lieu, il falloit qu'il y eût un raport intéressant entre ce sujet & le peuple pour qui il entreprenoit de le traiter. Or ces deux points se réunissent parfaitement dans l'arrivée d'Énée en Italie : ce prince passoit pour être fils d'une déesse; son histoire se perdoit dans la Fable : d'ailleurs les romains prétendoient qu'il étoit le fondateur de leur nation, & le père de leur premier roi. Virgile a donc fait un bon choix en prenant pour sujet l'établissement d'Énée en Italie.

Pour jeter encore un nouvel intérêt dans cette matière, le poète, usant des droits de son art, a jugé à propos de faire entrer dans son *Poème* plusieurs traits à la louange du prince & de la nation, & de présenter des tableaux allégoriques où ils pussent se reconnoître avec plaisir. Tout le monde fut enchanté de son *Poème*, dès qu'il vit le jour. Les suffrages & l'amitié d'Auguste, de Mécène, de Tucca, de Pollion, d'Horace, de Gallus, ne servirent pas peu sans doute à diriger les jugements de ses contemporains, qui peut-être sans cela ne lui auroient pas rendu si tôt justice. Quoi qu'il en soit, telle étoit la vénération qu'on avoit pour lui à Rome, qu'un jour, comme il vint à paroître au théâtre après qu'on y eut récité quelques-uns des vers de l'Énéide, tout le peuple se leva avec de grandes acclamations; honneur qu'on ne rendoit alors qu'à l'empereur.

La critique la plus vraie, la plus générale, & la mieux fondée qu'on puisse faire de l'Énéide, c'est que les six derniers chants sont bien inférieurs aux six premiers; cependant on y reconnoit partout la main de Virgile : & l'on doit convenir que ce que la force de son art a tiré de ce terrain ingrat, est presque incroyable. Il est vrai que ce grand poète n'avoit voulu réciter à Auguste que le premier, le second, le quatrième, & le sixième livres, qui sont effectivement la plus belle partie de son *Poème*. C'est là que Virgile a épuisé tout ce que l'imagination a de plus grand dans la descente d'Énée aux enfers, ou, si l'on veut, dans le tableau des mystères d'Eleusis. Il a dit tout au cœur dans les amours de Didon. La terreur & la compassion ne peuvent aller plus loin que dans sa description du siège, de la prise, & de la ruine de Troie. Dans cette haute élévation où il étoit parvenu au milieu de son vol, il étoit bien difficile de ne pas descendre.

Digitized by Google

Mais il eſt aſſez vraiſemblable que Virgile ſentoit lui-même que cette dernière partie de ſon ouvrage avoit beſoin d'être retouchée. On ſait qu'il ordonna par ſon teſtament que l'on brûlât ſon Énéide, dont il n'étoit point ſatisfait; mais Auguſte ſe donna bien de garde d'obéir à ſa dernière volonté, & de priver le monde du *Poème* le plus touchant de l'Antiquité. Il tient aujourdhui la balance preſque égale avec l'Iliade : on trouve quelquefois dans Homère des longueurs, des details qui ne nous paroiſſent pas aſſez choiſis; Virgile a évité ces petites fautes, & a mieux aimé reſter en deçà, que d'aller au delà.

Enfin les grecs & les latins n'ont rien en de plus beau & de plus parfait en leurs langues que les poëſies d'Homere & de Virgile; c'eſt la ſource, le modèle, & la régle du bon goût. Ainſi, il n'y a point d'homme de Lettres qui ne doive ſavoir, & ſavoir bien, les ouvrages de ces deux poëtes.

Ils ont tous deux dans l'expreſſion quelque choſe de divin. On ne peut dire mieux, avec plus de force, de nobleſſe, d'harmonie, de préciſion, ce qu'ils diſent l'un & l'autre : & plus tôt que de les comparer dans cette partie, il faut prendre la penſée du petit Cyrus & dire : « Mon grand-» pere eſt le plus grand des mèdes, & mon père » le plus beau des perſes ». Domitius-Afer répondit à peu près la même choſe à quelqu'un qui lui demandoit ſon opinion ſur le merite des deux poëtes : « Virgile, dit-il, eſt le ſecond, mais plus près du » premier que du troiſième ».

Après avoir levé les yeux vers Homère & Virgile, il eſt inutile de les arrêter long temps ſur leurs copiſtes. Je paſſerai donc légèrement en revue Statius & Silius-Italicus; l'un inégal & timide, l'autre imitateur encore plus foible de l'Iliade & de l'Énéide.

Stace, ou plus tôt *Publius-Papinius-Statius*, vivoit ſous le règne de Domitien. Il obtint les bonnes grâces de cet empereur, & lui dédia ſa Thébaïde, *Poème* de douze chants. Quelques louanges que lui ait données Jules Scaliger, tous les gens de goût trouvent qu'il pèche du côté de l'art & du genie : ſa diction, quoiqu'aſſez fleurie, eſt très-inégale; tantôt il s'élève fort haut, & tantôt il rampe à terre. C'eſt ce qui a fait dire aſſez ingénieuſement à un moderne, qu'il ſe le repréſentoit ſur la cîme du Parnaſſe, mais dans la poſture d'un homme qui, n'y pouvant tenir, étoit ſur le point de ſe précipiter. Ses vers cadencent à l'oreille, ſans aller jamais au cœur. Son *Poème* n'eſt ni régulier, ni proportionné, ni même *épique*; car les fictions qui s'y trouvent ſentent moins le poëte que l'orateur timide, ou l'hiſtorien méthodique. Ses *Sylves*, recueil de petites pièces de vers ſur différents ſujets, plaiſent davantage, parce que le ſtyle en eſt pur & naturel. Son *Achilléide* eſt le moindre de ſes écrits; mais c'eſt un ouvrage auquel il n'a point mis la dernière main. La mort le ſurprit vers la centième année de Jéſus-Chriſt, dans le temps qu'il retouchoit le ſecond chant. Enfin lui-même reconnoît qu'il n'a ſuivi Virgile que de fort loin & qu'en baiſant ſes traces qu'il adoroit; c'eſt un ſentiment de modeſtie, dont il faut lui tenir compte. Nous avons une belle & bonne édition de ſes œuvres faite à Paris en 1613, *in*-4°. M. de Marolles en a donné une traduction françoiſe, mais beaucoup trop négligée, & à laquelle il manque les notes d'érudition.

Silius-Italicus parvint aux honneurs du conſulat, & finit ſa vie au commencement du règne de Trajan, âgé de 75 ans. Il ſe laiſſa mourir de faim, n'ayant pas la conſtance de ſuporter la douleur de ſes maux. Son ſtyle eſt à la vérité plus pur que celui de ſes contemporains; mais ſon ouvrage de la guerre punique eſt ſi foible & ſi proſaïque, qu'il doit avoir plus tôt le nom d'hiſtoire écrite en vers, que celui de *Poème épique*.

Lucain (*M. Annæus-Lucanus*) eſt digne de nous arrêter plus long temps que Stace & Silius-Italicus, qu'il avoit précédés. Son génie original ouvrit une route nouvelle. Il n'a rien imité, il ne doit à perſonne ni ſes beautés ni ſes défauts, & mérite par cela ſeul une grande attention. Voici ce qu'en dit Voltaire.

Lucain étoit d'une ancienne maiſon de l'ordre des chevaliers. Il naquit à Cordoue en Eſpagne, ſous l'empereur Caligula. Il n'avoit encore que huit mois lorſqu'on l'amena à Rome, où il fut élevé dans la maiſon de Sénèque ſon oncle. Ce fait ſuffit pour impoſer ſilence à des Critiques qui ont révoqué en doute la pureté de ſon langage. Ils ont pris Lucain pour un eſpagnol qui a fait des vers latins : trompés par ce préjugé, ils ont cru trouver dans ſon ſtyle des barbariſmes qui n'y ſont pas, & qui, ſuppoſé qu'ils y fuſſent, ne peuvent aſſûrément être aperçus par aucun moderne.

Il fut d'abord favori de Néron, juſqu'à ce qu'il eut la noble imprudence de diſputer contre lui le prix de la Poéſie, & l'honneur dangereux de le remporter. Le ſujet qu'ils traitèrent tous deux étoit Orphée. La hardieſſe qu'eurent les juges de déclarer Lucain vainqueur, eſt une preuve bien forte de la liberté dont on jouiſſoit dans les premières années de ce règne.

Tandis que Néron fit les délices des romains, Lucain crut pouvoir lui donner des éloges : il le loue même avec trop de flatterie; & en cela ſeul il a imité Virgile, qui avoit eu la foibleſſe de donner à Auguſte un encens que jamais un homme ne doit donner à un autre homme, quel qu'il ſoit.

Néron démentit bientôt les louanges outrées dont Lucain l'avoit comblé. Il força Sénèque à conſpirer contre lui; Lucain entra dans cette fameuſe conjuration, dont la découverte couta la vie à trois-cents romains du premier rang. Étant condamné

à

à la mort, il ſe fit ouvrir les veines dans un bain chaud, & mourut en récitant des vers de ſa Pharſale, qui exprimoient le genre de mort dont il expiroit.

Il ne fut pas le premier qui choiſit une hiſtoire récente pour le ſujet d'un *Poème épique*. Varius, contemporain, ami, & rival de Virgile, mais dont les ouvrages ont été perdus, avoit executé avec ſuccès cette dangereuſe entrepriſe.

La proximité des temps, la notoriété publique de la guerre civile, le ſiècle éclairé, politique, & peu ſuperſtitieux, où vivoient Céſar & Lucain, la ſolidité de ſon ſujet ôtoient à ſon génie toute liberté d'invention fabuleuſe.

La grandeur véritable des héros réels qu'il falloit peindre d'après nature, étoit une nouvelle difficulté. Les romains, du temps de Céſar, étoient des perſonnages bien autrement importants que Sarpédon, Diomède, Mézence, & Turnus. La guerre de Troie étoit un jeu d'enfants, en comparaiſon des guerres civiles de Rome, où les plus grands capitaines & les plus puiſſants hommes qui ayent jamais été diſputoient de l'Empire de la moitié du monde connu.

Lucain n'a ôſé s'écarter de l'Hiſtoire ; par là il a rendu ſon *Poème* ſec & aride. Il a voulu ſuppléer au défaut d'invention par la grandeur des ſentiments ; mais il a caché trop ſouvent ſa ſéchereſſe ſous de l'enflure : ainſi, il eſt arrivé qu'Achille & Énée, qui étoient peu importants par eux-mêmes, ſont devenus grands dans Homère & dans Virgile, & que Céſar & Pompée ſont quelquefois petits dans Lucain.

Il n'y a dans ſon *Poème* aucune deſcription brillante comme dans Homère. Il n'a point connu, comme Virgile, l'art de narrer & de ne rien dire de trop ; il n'a ni ſon élégance ni ſon harmonie : mais auſſi vous trouvez dans la Pharſale des beautés qui ne ſont ni dans l'Iliade ni dans l'Énéide. Au milieu de ſes déclamations ampoulées, il y a de ces penſées mâles & hardies, de ces maximes politiques dont Corneille eſt rempli ; quelques-uns de ſes diſcours ont la majeſté de ceux de Tite-Live & la force de Tacite. Il peint comme Salluſte ; en un mot, il eſt plus grand partout où il ne veut point être poète. Une ſeule ligne telle que celle-ci, en parlant de Céſar, *Nil actum reputans, ſi quid ſupereſſet agendum*, vaut une deſcription poétique.

Virgile & Homère avoient fort bien fait d'amener les divinités ſur la Scène. Lucain a fait tout auſſi bien de s'en paſſer. Jupiter, Junon, Mars, Vénus, étoient des embelliſſements néceſſaires aux actions d'Énée, & d'Agamemnon. On ſavoit peu de choſe de ces héros fabuleux ; ils étoient comme ces vainqueurs des jeux olympiques, que Pindare chantoit & dont il n'avoit preſque rien à dire Il falloit qu'il ſe jetât ſur les louanges de Caſtor, de Pollux, & d'Hercule. Les foibles commencements de l'Empire romain avoient beſoin d'être relevés par l'intervention des dieux : mais Céſar, Pompée, Caton, Labiénus, vivoient dans un autre ſiècle qu'Énée ; les guerres civiles de Rome étoient trop ſérieuſes pour ces jeux d'imagination. Quel rôle Céſar joueroit-il dans la plaine de Pharſale, ſi Iris venoit lui aporter ſon épée, ou ſi Vénus deſcendoit dans un nuage d'or à ſon ſecours ?

Ceux qui prennent les commencements d'un art pour les principes de l'art même, ſont perſuadés qu'un *Poème* ne ſauroit ſubſiſter ſans divinités, parce que l'Iliade en eſt pleine ; mais ces divinités ſont ſi peu eſſencielles au *Poème*, que le plus bel endroit qui ſoit dans Lucain, & peut-être dans aucun poète, eſt le diſcours de Caton, dans lequel ce ſtoique ennemi des fables refuſe d'entrer ſeulement dans le temple de Jupiter Hammon.

Ce n'eſt donc point pour n'avoir pas fait uſage du miniſtère des dieux, mais pour avoir ignoré l'art de bien conduire les affaires des hommes, que Lucain eſt ſi inférieur à Virgile. Faut il qu'après avoir peint Céſar, Pompée, Caton avec des traits ſi forts, il ſoit ſi foible quand il les fait agir ? Ce n'eſt preſque plus qu'une gazette pleine de déclamation ; il me ſemble, ajoûte Voltaire, que je vois un portique hardi & immenſe qui me conduit à des ruines.

Le *Triſſin* (*Jean-George*) naquit à Vicence en 1478, dans le temps que le Taſſe étoit encore au berceau. Après avoir donné la fameuſe Sophoniſbe, qui eſt la première tragédie écrite en langue vulgaire, il exécuta le premier, dans la même langue, un *Poème épique*, *Italia liberata*, diviſé en vingt ſept chants, dont le ſujet eſt l'Italie délivrée des gothes par Béliſaire ſous l'empereur Juſtinien. Son plan eſt ſage & bien deſſiné, mais la poéſie du ſtyle y eſt foible. Toutefois l'ouvrage réuſſit ; & cette aurore du bon goût brilla pendant quelque temps, juſqu'à ce qu'elle fut abſorbée dans le grand jour qu'aporta le Taſſe.

Le Triſſin joignoit à beaucoup d'érudition une grande capacité Léon X l'employa dans plus d'une affaire importante. Il fut ambaſſadeur auprès de Charles-Quint ; mais enfin il ſacrifia ſon ambition & la prétendue ſolidité des affaires publiques à ſon goût pour les Lettres. Il étoit avec raiſon charmé des beautés qui ſont dans Homère, & cependant ſa grande faute eſt de l'avoir imité ; il en a tout pris hors le génie. Il s'appuie ſur Homère pour marcher, & tombe en voulant le ſuivre : il cueille les fleurs du poète grec, mais elles ſe flétriſſent entre les mains de l'imitateur. Il ſemble n'avoir copié ſon modèle que dans le détail des deſcriptions, & même ſans images. Il eſt très-exact à peindre les habillements & les meubles de ſes héros, mais il ne dit pas un mot de leurs caractères. Cependant il a la gloire d'avoir été le premier moderne en Europe qui ait fait un *Poème*

épique régulier & ſenſé, quoique foible, & qui ait ôſé ſecouer le joug de la rime en inventant les vers libres, *verſi ſciolti*. De plus, il eſt le ſeul des poëtes italiens dans lequel il n'y ait ni jeux de mots ni pointes, & celui de tous qui a le le moins introduit d'enchanteurs & de héros enchantés dans ſes ouvrages; ce qui n'étoit pas un petit mérite.

Tandis que le Triſſin, en Italie, ſuivoit d'un pas timide & foible les traces des anciens, le Camoëns, en Portugal, ouvroit une carriere toute nouvelle & s'aquéroit une réputation qui dure encore parmi ſes compatriotes, qui l'appellent le *Virgile portugais*.

Le *Camoëns* (*Luigi*) naquit dans les dernières années du règne célebre de Ferdinand & d'Iſabelle, tandis que Jean II régnoit en Portugal. Après la mort de Jean, il viot à la Cour de Liſbonne, la première année du règne d'Emmanuel le Grand, héritier du trône & des grands deſſeins du roi Jean. C'étoit alors les beaux jours du Portugal, & le temps marqué pour la gloire de cette nation.

Emmanuel, déterminé à ſuivre le projet qui avoit échoué tant de fois, de s'ouvrir une route aux Indes orientales par l'Océan, fit partir en 1497 Vaſco de Gama avec une flotte pour cette fameuſe entrepriſe, qui étoit regardée comme téméraire & impraticable, parce qu'elle étoit nouvelle : c'eſt ce grand voyage qu'a chanté le Camoëns.

La vie & les aventures de ce poëte ſont trop connues de tout le monde pour en faire le récit. On ſait qu'il mourut à l'hôpital, dans un abandon général en 1579, âgé d'environ 50 ans.

A peine fut-il mort qu'on s'empreſſa de lui faire des épitaphes honorables, & de le mettre au rang des grands hommes : quelques villes ſe diſputèrent l'honneur de lui avoir donné la naiſſance. Ainſi, il éprouva en tout le ſort d'Homère; il voyagea comme lui, il vécut & mourut pauvre, & n'eut de réputation qu'après ſa mort. Tant d'exemples doivent aprendre aux hommes de génie, que ce n'eſt point par le génie qu'on fait ſa fortune & qu'on vit heureux.

Le ſujet de la *Luſiade*, traité par un génie auſſi vif que le Camoëns, ne pouvoit que produire une nouvelle eſpèce d'*Epopée*. Le fonds de ſon *Poëme* n'eſt ni une guerre, ni une querelle de héros, ni le monde en armes pour une femme; c'eſt un nouveau pays découvert à l'aide de la navigation.

Le poëte conduit la flotte portugaiſe à l'embouchure du Gange, décrit en paſſant les côtes occidentales, le midi & l'orient de l'Afrique, & les différents peuples qui vivent ſur cette côte. Il entremêle avec art l'hiſtoire du Portugal; on y voit dans le troiſième chant la mort de la célèbre Inès de Caſtro, épouſe du roi dom Pèdre, dont l'aventure déguiſée a été jouée dans ce ſiècle ſur le théâtre de Paris : c'eſt le plus beau morceau du Camoëns; il y a peu d'endroits dans Virgile plus atteudriſſants & mieux écrits.

Le grand défaut de ce *Poëme* eſt le peu de liaiſon qui règne dans toutes ſes parties. Il reſſemble aux voyages dont il eſt le ſujet. Le poëte n'a d'autre art que de bien conter le détail des aventures qui ſe ſuccèdent; mais cet art ſeul, par le plaiſir qu'il donne, tient quelquefois lieu de tous les autres. Il eſt vrai qu'il y a des fictions de la plus grande beauté dans cet ouvrage, & qui doivent réuſſir dans tous les temps & chez tous les peuples : mais ces ſortes de fictions ſont rares, & la plupart ſont un mélange monſtrueux du paganiſme & du chriſtianiſme; Bacchus & la Vierge Marie s'y trouvent enſemble.

Le principal but des portugais, après l'établiſſement de leur commerce, eſt la propagation de la foi, & Vénus ſe charge du ſuccès de l'entrepriſe. Un merveilleux ſi abſurde défigure tellement tout l'ouvrage aux ieux des lecteurs ſenſés, qu'il ſemble que ce grand défaut eût dû faire tomber ce *Poëme*; mais la poéſie du ſtyle & l'imagination dans l'expreſſion l'ont ſoutenu, de même que les beautés de l'exécution ont placé Paul Véronèſe parmi les grands peintres.

Le *Taſſe*, né à Sorrento en 1544, commença la *Gieruſalemme liberata*, dans le temps que la Luſiade du Camoëns commençoit à paroître. Il entendoit aſſez le portugais pour lire ce *Poëme*, & pour en être jaloux. Il diſoit que le Camoëns étoit le ſeul rival en Europe qu'il craignît. Cette crainte, ſi elle étoit ſincère, étoit très-mal fondée; le Taſſe étoit autant au deſſus du Camoëns, que le portugais étoit ſupérieur à ſes compatriotes. Il eût eu plus de raiſon d'ajouter qu'il étoit jaloux de l'Arioſte, par qui ſa réputation fut ſi long temps balancée, & qui lui eſt encore préféré par bien des italiens. Mais pour ne point trop charger cet article, je parlerai ailleurs de l'Arioſte & de ſa naiſſance.

Ce fut à l'âge de 32 ans que le Taſſe donna ſa Jéruſalem délivrée. Il pouvoit dire alors comme un grand homme de l'antiquité : J'ai vécu aſſez pour le bonheur & pour la gloire. Le reſte de ſa vie ne fut plus qu'une chaine de calamités & d'humiliations. Enveloppé, dès l'âge de huit ans, dans le banniſſement de ſon père, ſans patrie, ſans biens, ſans famille, perſécuté par les ennemis que lui ſuſcitoient ſes talents, plaint mais négligé par ceux qu'il appeloit ſes amis, il ſouffrit l'exil, la priſon, la plus extrême pauvreté, la faim même; & ce qui devoit ajouter un poids inſupportable à tant de malheurs, la calomnie l'attaqua & l'opprima.

Il s'enfuit de Ferrare, où le protecteur qu'il avoit tant célébré l'avoit fait mettre en priſon : il

Digitized by Google

alla à pied, couvert de haillons, depuis Ferrare juſqu'à Sorreuto dans le royaume de Naples, trouver une ſœur dont il eſpéroit quelques ſecours, mais dont probablement il n'en reçut point, puiſqu'il fut obligé de retourner à pied à Ferrare, où il fut encore empriſonné. Le déſeſpoir altéra ſa conſtitution robuſte, & le jeta dans des maladies violentes & longues, qui lui ôtèrent quelquefois l'uſage de la raiſon.

Sa gloire poétique, cette conſolation imaginaire dans des malheurs réels, fut attaquée par l'Académie de la Cruſca en 1585; mais il trouva des défenſeurs: Florence lui fit toutes ſortes d'accueils; l'envie ceſſa de l'opprimer au bout de cinq ans, & ſon mérite ſurmonta tout. On lui offrit des honneurs & de la fortune; ce ne fut toutefois que lorſque ſon eſprit, fatigué d'une ſuite de malheurs, étoit devenu inſenſible à tout ce qui pouvoit le flatter.

Il fut appelé à Rome par le pape Clément VIII, qui, dans une congrégation de cardinaux, avoit reſolu de lui donner la couronne de laurier & les honneurs du triomphe; cérémonie qui paroît bizarre aujourdhui, ſurtout en France, & qui étoit alors très-ſérieuſe & très-honorable en Italie. Le Taſſe fut reçu à un mille de Rome par les deux cardinaux neveux, & par un grand nombre de prélats & d'hommes de toutes conditions. On le conduiſit à l'audience du pape: « Je déſire, lui » dit le pontife, que vous honoriez la couronne » de laurier qui a honoré juſqu'ici tous ceux qui » l'ont portée ». Les deux cardinaux Aldobrandin, neveux du pape, qui admiroient le Taſſe, ſe chargèrent de l'apareil de ce couronnement; il devoit ſe faire au Capitole: choſe aſſez ſinguliére, que ceux qui éclairent le monde par leurs écrits, triomphent dans la même place que ceux qui l'avoient déſolé par leurs conquêtes!

Il tomba malade dans le temps de ces préparatifs; & comme ſi la fortune avoit voulu le tromper juſqu'au dernier moment, il mourut la veille du jour deſtiné à la cérémonie, l'an de Jéſus-Chriſt 1595, à l'âge de 51 ans.

Le temps, qui ſape la réputation des ouvrages médiocres, a aſſuré celle du Taſſe. La Jéruſalem délivrée eſt aujourdhui chantée en pluſieurs endroits de l'Italie, comme les *Poèmes* d'Homère l'étoient en Grèce.

Si la Jéruſalem paroît à quelques égards imitée de l'Iliade, il faut avouer que c'eſt une belle choſe qu'une imitation où l'auteur n'eſt pas au deſſous de ſon modèle. Le Taſſe a peint quelquefois ce qu'Homère n'a fait que crayonner. Il a perfectionné l'art de nuer les couleurs, & de diſtingner les différentes eſpèces de vertus, de vices, & de paſſions, qui ailleurs ſemblent les mêmes. Ainſi, Godefroi eſt prudent & modéré; l'inquiet Aladin a une politique cruelle; la généreuſe valeur de Tancrède eſt oppoſée à la fureur d'Argan; l'amour dans Armide eſt un mélange de coquéterie & d'emportement; dans Herminie, c'eſt une tendreſſe douce & aimable; il n'y a pas, juſqu'à l'hermite Pierre, qui ne faſſe un perſonnage dans le tableau, & un beau contraſte avec l'enchanteur Iſmène: & ces deux figures ſont aſſurément au deſſus de Calchas & de Taltibius.

Il amène dans ſon ouvrage les aventures avec beaucoup d'adreſſe; il diſtribue ſagement les lumières & les ombres; il fait paſſer le lecteur des alarmes de la guerre aux délices de l'amour; & de la peinture des voluptés, il le ramène aux combats; il excite la ſenſibilité par degrés; il s'élève au deſſus de lui-même de livre en livre. Son ſtyle eſt partout clair & élégant; & lorſque ſon ſujet demande de l'élévation, on eſt étonné comment la molleſſe de la langue italienne prend un nouveau caractère ſous ſes mains, & ſe change en majeſté & en force.

Voilà les beautés de ce *Poème*; mais les défauts n'y ſont pas moins grands. Sans parler des épiſodes mal couſus, des jeux de mots, & des *concetti* puérils, eſpèce de tribut que l'auteur payoit au goût de ſon ſiècle pour les pointes, il n'eſt pas poſſible d'excuſer les fables pitoyables dont ſon ouvrage eſt rempli. Ces ſorciers chrétiens & mahométans, ces démons qui prennent une infinité de formes ridicules, ces princes métamorphoſés en poiſſons, ce perroquet qui chante des chanſons de ſa propre compoſition, Renaud deſtiné par la Providence au grand exploit d'abattre quelques vieux arbres dans une forêt, qui eſt le grand merveilleux de tout le *Poème*, Tancrède qui y trouve ſa Clorinde enfermée dans un pin, Armide qui ſe préſente à travers l'écorce d'un myrte, le diable qui joue le rôle d'un miſérable charlatan; toutes ces idées ſont autant d'extravagances également indignes d'un *Poème épique*. Enfin, l'auteur y donne imprudemment aux mauvais eſprits les noms de Pluton & d'Alecton, confondant ainſi les idées païennes avec les idées chrétiennes.

Sur la fin du ſeizième ſiècle, l'Eſpagne produiſit un *Poème épique*, célèbre par quelques beautés particulières qui s'y trouvent, par la ſingularité du ſujet, & par le caractère de l'auteur.

On le nomme dom *Alonzo d'Ercilla y Cunéga*. Il fut élevé dans la maiſon de Philippe II, ſuivit le parti des armes, & ſe diſtingua par ſon courage à la bataille de Saint-Quentin. Entendant dire, étant à Londres, que quelques provinces du Chily avoient pris les armes contre les eſpagnols leurs conquérants & leurs tyrans, il ſe rendit dans cet endroit du nouveau monde pour y combattre ces américains.

Sur les frontières du Chily, du côté du ſud, eſt une petite contrée montagneuſe, nommée *Araucana*, habitée par une race d'hommes plus robuſtes & plus féroces que les autres peuples de l'Amérique. Ils défendirent leur liberté avec plus de

courage & plus long temps que les autres américains.

Alonzo ſoutint contre eux une pénible & longue guerre. Il courut des dangers extrêmes; il vit & fit des actions étonnantes, dont la ſeule récompenſe fut l'bonneur de conquérir des rochers, & de réduire quelques contrées incultes ſous l'obéiſſance du roi d'Eſpagne.

Pendant le cours de cette guerre, Alonzo conçut le deſſein d'immortaliſer ſes ennemis en s'immortaliſant lui-même. Il fut en même temps le conquérant & le poète; il employa les intervalles de loiſir que la guerre lui laiſſoit, à en chanter les évènements.

Il commence par une deſcription géographique du Chily, & par la peinture des mœurs & des coutumes des habitants. Ce commencement, qui ſeroit inſupportable dans tout autre *Poème*, eſt ici néceſſaire & ne déplaît pas, dans un ſujet où la ſcène eſt par dela l'autre tropique, & où les héros ſont des ſauvages qui nous auroient été toujours inconnus, s'il ne les avoit pas conquis & célébrés.

Le ſujet, qui étoit neuf, a fait naître à l'auteur quelques penſées neuves & hardies; on remarque auſſi de l'éloquence dans quelques-uns de ſes diſcours, & beaucoup de feu dans ſes batailles: mais ſon *Poème* pèche du côté de l'invention. On n'y voit aucun plan, point de variété dans les deſcriptions, point d'unité dans le deſſin. Enfin ce *Poeme* eſt plus ſauvage que les nations qui en ſont le ſujet. Vers la fin de l'ouvrage, l'auteur, qui eſt un des premiers héros du *Poème*, fait pendant la nuit une longue & ennuyenſe marche, ſuivi de quelques ſoldats; & pour paſſer le temps, il fait naître entre eux une diſpute au ſujet de Virgile, & principalement ſur l'épiſode de Didon. Alonzo ſaiſit cette occaſion pour entretenir ſes ſoldats de la mort de Didon, telle qu'elle eſt raportée par les anciens hiſtoriens; & afin de reſtituer à la reine de Carthage ſa réputation, il s'amuſe à en diſcourir pendant deux chants entiers. Ce n'eſt pas d'ailleurs un défaut médiocre de ſon *Poème* d'être compoſé de trente-ſix chants: on peut ſuppoſer avec raiſon qu'un auteur qui ne ſait ou qui ne peut s'arrêter, n'eſt pas propre à fournir une telle carrière.

Milton (*Jean*) naquit à Londres en 1608. Sa vie eſt à la tête de ſes œuvres; mais il ne s'agit ici que de ſon *Poème épique*, intitulé, Le Paradis perdu, *The Paradiſe loſt*. Il employa neuf ans à la compoſition de cet ouvrage immortel; mais à peine l'ent-il commencé, qu'il perdit la vûe. Il étoit pauvre, aveugle, & ne fut point découragé. Son nom doit augmenter la liſte des grands hommes perſécutés de la fortune. Il mourut en 1674, ſans ſe douter de la réputation qu'auroit un jour ſon *Poème*, ſans croire qu'il ſurpaſſoit de beaucoup celui du Taſſe, & qu'il égaloit en beautés ceux de Virgile & d'Homère.

Les françois rioient quand on leur diſoit que l'Angleterre avoit un *Poème épique*, dont le ſujet étoit le diable combattant contre Dieu, & un ſerpent qui perſuadoit à une femme de manger une pomme; ils imaginoient qu'on ne pouvoit faire ſur ce ſujet que des vaudevilles: mais ils ſont bien revenus de leur erreur. Il eſt vrai que ce *Poème* ſingulier a ſes taches & ſes défauts. Au milieu des idées ſublimes dont il eſt rempli, on en trouve pluſieurs de bizarres & d'outrées. La peinture du péché, monſtre féminin, qui, après avoir violé ſa mére, met au monde une multitude d'enfants ſortant ſans ceſſe de ſes entrailles, pour y rentrer & les déchirer, révolte avec raiſon les eſprits délicats; c'eſt manquer au vraiſemblable, que d'avoir placé du canon dans l'armée de ſatan, & d'avoir armé d'épées des eſprits qui ne pouvoient ſe bleſſer. C'eſt encore ſe contredire, que de mettre dans la bouche de Dieu le père, un ordre à ſes anges de pourſuivre ſes ennemis, de les punir, & de les précipiter dans le Tartare: cependant Dieu parle & manque de puiſſance; la victoire de ſes anges reſte indéciſe, & on vient à leur réſiſter.

Mais enfin ces ſortes de défauts ſont noyés dans le grand nombre de beautés merveilleuſes dont le *Poème* étincèle. Ajoutez-y les traits majeſtueux avec leſquels l'auteur peint l'Être ſuprême, & le caractère brillant qu'il ôſe donner au diable. On eſt enchanté de la deſcription du printemps, de celle du jardin d'Éden, & des amours innocents d'Adam & d'Ève. En effet, il eſt bien remarquable que dans tous les autres *Poèmes* l'amour eſt regardé comme une foibleſſe; dans Milton ſeul, l'amour eſt une vertu. Ce poète a ſu lever d'une main chaſte le voile qui couvre ailleurs les plaiſirs de cette paſſion: il tranſporte le lecteur dans le jardin des délices; il ſemble lui faire goûter les voluptés pures dont Adam & Ève ſont remplis. Il ne s'élève pas au deſſus de la nature humaine, mais au deſſus de la nature humaine corrompue; & comme il n'y a point d'exemple d'un pareil amour, il n'y en a point d'une pareille poéſie.

Ce génie ſupérieur a encore réuni dans ſon ouvrage le grand, le beau, l'extraordinaire. Perſonne n'a mieux ſu étonner & agir ſur l'imagination. Son *Poème* reſſemble à un ſuperbe palais bâti de briques, mais d'une architecture ſublime. Rien de plus grand que le combat des anges, la majeſté du Meſſie, la taille & la conduite du démon & de ſes collègues. Que peut-on ſe repréſenter de plus auguſte que le Pandæmonium (lieu de l'aſſemblée des démons), le paradis, le ciel, les anges, & nos premiers parents? Qu'y a-t-il de plus extraordinaire que ſa peinture, dans la création du monde, des différentes métamorphoſes des anges apoſtats, & les aventures qu'éprouva leur chef en cherchant le paradis? ce ſont là des ſcènes toutes neuves & purement idéales; & jamais poète ne pouvoit les peindre avec des couleurs plus vives & plus frapantes. En un mot, le *Paradis*

Digitized by Google

perdu peut être regardé comme le dernier effort de l'eſprit humain, par le merveilleox, le ſublime, les images ſuperbes, les penſées hardies, la variété, la force, & l'énergie de la poéſie. Toutes ces choſes admirables ont fait dire ingénieuſement à Dryden, que la natore avoit formé Milton de l'âme d'Homère & de celle de Virgile.

La France n'a point eo de *Poème épique* juſqu'au dix-huitième ſiècle; aneun des beaux génies qu'elle a produits n'avoit encore travaillé dans ce genre. On o'avoit vu que les plus foibles ôſer porter ce grand fardeau, & ils y ont ſuccombé. Enfin Voltaire, âgé de 30 ans, donna la Henriade en 1723, ſous le nom de *Poème de la Ligue*.

Le ſujet de cet ouvrage *épique* eſt le ſiège de Paris, commencé par Henri de Valois & Henri le Grand, & achevé par ce dernier ſeul. Le lieu de la ſcèoe ne s'étend pas plus loin que de Paris à Ivry, où ſe donna cette fameuſe Bataille qui décida du ſort de la France & de la maiſon royale.

Le *Poème* eſt fondé ſur une hiſtoire connue, dont l'auteur a conſervé la vérité dans les principaux évènements. Les autres, moins reſpectables, ont été retranchés ou arrangés ſuivant la vraiſemblance qu'exige un *Poème*.

Celui-ci donc eſt compoſé d'évènemeots réels & de fictions. Les évènements réels ſont tirés de l'Hiſtoire; les fictions forment deux claſſes. Les unes ſont puiſées dans le ſyſtême merveilleux, telles que la prédiction de la converſion de Henri IV, la protection que lui donne S. Louis, ſoo apparition, le feu du ciel détruiſant les opérations magiques qui étoieot alors ſi commuoes, *&c.* Les autres ſont purement allégoriques; de ce nombre ſont le voyage de la Diſcorde à Rome, la Politique, le Fanatiſme perſonnifiés, le temple de l'Amour, enfin les paſſions & les vices

Prenant un corps, une âme, un eſprit, un viſage.

Telle eſt l'ordonnance de la Henriade. A peine eut-elle vu le jour, que l'envie & la jalouſie déchirèrent l'auteur par cent brochures calomnieuſes. On joua la Henriade ſur le théâtre de la comédie italienne & ſur celui de la foire: mais cette cabale & cet odieux acharnement ne purent rien contre la beauté du *Poème*; le Public indigné ne l'admira que davantage. On eo fit en peu d'années plus de vingt éditions dans tonte l'Europe; & Londres en particulier publia la Henriade par une ſoofcription magnifique. Elle fut traduite en vers anglois par M. Loekman; en vers italiens, par MM. Maffey, Ortolani & Nénéi; en vers allemands, par uoe aimable muſe, madame Gotſched; & en vers hollandois, par M. Faitema. Quoique les actions chantées dans ce *Poème* regardent particulièrement les françois, cependant comme elles ſont ſimples, intéreſſantes, & peintes avec le plus brillant coloris, il étoit difficile qu'elles manquaſſent de plaire à tous les peuples policés.

L'anteur a choiſi un héros véritable, au lieu d'un héros fabuleux; il a décrit des guerres réelles, & non des batailles chimériques. Il n'a ôſé employer que des fictions qui fuſſent des images ſenſibles de la vérité; ou bien il a pris le parti de les renfermer dans les bornes de la vraiſemblance & des facultés humaines. C'eſt pour cette raiſoo qu'il a placé le tranſport de ſon héros au ciel & aux enfers dans un ſonge, où ces ſortes de viſions peuvent paroître naturelles & croyables.

Les êtres inviſibles, ſans l'entremiſe deſquels les maîtres de l'art n'ôſeroient entreprendre un *Poème épique*, comme l'âme de S. Louis & quelques paſſions humaines perſonnifiées, ſont ici mieux méoagées qne dans les autres *Épopées* modernes; & l'ouvrage entier ſoutient ſon éclat ſans être chargé d'une infinité d'agents ſurnaturels.

L'auteur n'a fait entrer dans ſon *Poème* qoe le merveilleux convenable à uoe Religion auſſi pure que la nôtre, & dans on ſiècle où la raiſon eſt deveoue auſſi ſévère que la Religion même.

Tout ce qu'il avanee ſur la conſtitution de l'univers, les lois de la nature & de la Morale, dévoilent un génie ſupérieur, auſſi ſage philoſophe qu'excellent phyſicien. Son ouvrage ne reſpire que l'amour de l'humanité; on y déteſte également la rebellion & la perſécution.

La ſageſſe dans la coopoſition, la dignité dans le deſſin, le goût, l'élégance, la correction, & les plus belles images y règnent éminemment. Les idées les plus communes y ſont ennoblies par le charme de la Poéſie, comme elles l'ont été par Virgile. Quel *Poème* enfin qne la Henriade, dit un de nos collègues (*au mot* Épopée), ſi l'auteur eût connu toutes ſes forces lorſqu'il en forma le plan; s'il y eût déployé le pathétique de Mérope & d'Alzire, l'art des intrigues & des ſituations! Mais c'eſt au temps ſeul qu'il apartient de confirmer le jugement des vivants, & de tranſmettre à la Poſtérité les ouvrages doot ils font l'éloge.

Comme je o'ai parlé dans ce diſcours que des poètes *épiques* de réputatiou, je ne devois rien dire de Chapelain & de quelques autres, dont les ouvrages ſont promptement tombés dans l'oubli.

Chapelain (*Jean*), né à Paris en 1595, & l'un des premiers de l'Académie françoiſe, mourut en 1674. Il fut penſionné par le cardinal de Richelieu, par le duc de Longueville, & par le cardinal Mazarin. Cet homme, comblé des préſents de la fortune, fut cinq ans à méditer ſon *Poème* de la *Pucelle*. Il l'avoit diviſé en vingt quatre chants, dont il n'y a jamais eu que les douze

premiers chants d'imprimés. Quand ils parurent, ils avoient pour eux les ſuffrages des gens de Lettres, & entre autres de l'évêque d'Avranches. « Les bienfaits des Grands avoient déja couronné » ce *Poëme*; & le monde, prévenu par ces éloges, » l'attendoit l'encenſoir à la main. Cependant, » ſitôt que le Public eut lu la *Pucelle*, il revint de » ſon préjugé, & la mépriſa même avant qu'aucun » Critique lui eût enſeigné par quelle raiſon elle » étoit mépriſable. La réputation prématurée de » l'ouvrage fut cauſe ſeulement que le Public inſ- » truiſit ce procès avec plus d'empreſſement. Cha- » cun aprit, ſur les premières informations qu'il » fit, qu'on bâilloit comme lui en la liſant, & la » *Pucelle* devint vieille au berceau ». (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈME GÉNÉTHLIAQUE, *Poéſie*. On nomme ainſi des pièces de vers qu'on fait ſur la naiſſance des rois & des princes, auxquels on promet, par une eſpèce de prédiction, toutes ſortes de bonheur & de proſpérités; prédiction que le temps dement preſque toujours. Sophocle, loin de s'amuſer à des poeſies de ce genre, également baſſes & frivoles, finit ſon Œdipe, ce chef-d'œuvre de l'art, par une réflexion tout oppoſée à celles des *Poëmes généthliaques*. Voici la Morale qu'il met dans la bouche du dernier chœur; elle eſt digne des ſiècles les plus éclairés & les plus capables de goûter la vérité. « O Thébains, vous voyez ce roi, cet » Œdipe, dont la pénétration dévelopoit les énig- » mes du ſphynx; cet Œdipe, dont la puiſſance » égaloit la ſageſſe; cet Œdipe, dont la grandeur » n'étoit établie que ſur les faveurs de la fortune! » vous voyez en quel précipice de maux il eſt » tombé. Aprenez, aveugles Mortels, à ne tourner » les ieux que ſur les derniers jours de la vie des » humains, & à n'appeler heureux que ceux qui ſont » arrivés à ce terme fatal ». (*Le Chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈME HISTORIQUE. *Poéſie didactique*. Eſpèce de *Poëme* didactique, qui n'expoſe que des actions & des évènements réels, & tels qu'ils ſont arrivés, ſans en arranger les parties ſelon les régles méthodiques, & ſans s'élever plus haut que les cauſes naturelles; telles ſont les cinquante livres de Nonnus ſur la vie & les exploits de Bacchus, la Pharſale de Lucain, la Guerre punique de Silius-Italicus, & quelques autres.

Les *Poëmes hiſtoriques* ont des actions, des paſſions, & des acteurs, auſſi bien que les *Poëmes* de fiction. Ils ont le droit de marquer vivement les traits, de les rendre hardis & lumineux. Les objets doivent être peints d'un coloris brillant: c'eſt une divinité qui eſt cenſée peindre; elle voit tout ſans obſcurité, ſans confuſion; & ſon pinceau le rend de même. Il lui eſt aiſé de remonter aux cauſes, d'en développer les reſſorts; quelquefois même elle s'élève juſqu'aux cauſes ſurnaturelles. Tite-Live, racontant la guerre punique, en a montré les évènements dans le récit, & les cauſes politiques dans les diſcours qu'il fait tenir à ſes acteurs; mais il a dû reſter toujours dans les bornes des connoiſſances naturelles, parce qu'il n'étoit qu'hiſtorien; Silius-Italicus, qui eſt poète, raconte de même que le fait Tite-Live: mais il peint partout; il tâche toujours de montrer les objets eux-mêmes, au lieu que l'hiſtorien ſe contente ſouvent d'en parler & de les déſigner.

Le *Poëme* de la Guerre civile de Pétrone peint les évènements de l'Hiſtoire avec le ſtyle mâle & nerveux que l'amour de la liberté fait aimer. Le préſident Bouhier a traduit ce *Poëme* en vers françois, & c'eſt ainſi qu'il faut rendre les poètes. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈME LYRIQUE, *Littérature*. Les Italiens ont appelé le *Poëme lyrique* ou le ſpectacle en muſique, *Opéra*, & ce mot a été adopté en françois.

Tout art d'imitation eſt fondé ſur un menſonge: ce menſonge eſt une eſpèce d'hypothèſe établie & admiſe en vertu d'une convention tacite entre l'artiſte & ſes juges. Paſſez-moi ce premier menſonge, a dit l'artiſte; & je vous mentirai avec tant de vérité, que vous y ſerez trompé, malgré que vous en ayez. Le poëte dramatique, le peintre, le ſtatuaire, le danſeur ou pantomime, le comédien, tous ont une hypothèſe particulière ſous laquelle ils s'engagent de mentir, & qu'ils ne peuvent perdre de vûe un ſeul inſtant, ſans nous ôter de cette illuſion qui rend notre imagination complice de leurs ſupercheries: car ce n'eſt point la vérité, mais l'image de la vérité qu'ils nous promettent; & ce qui fait le charme de leurs productions, n'eſt point la nature, mais l'imitation de la nature. Plus un artiſte en aproche dans l'hypothèſe qu'il a choiſie, plus nous lui accordons de talent & de génie.

L'imitation de la nature par le chant a dû être une des premières qui ſe ſoient offertes à l'imagination. Tout être vivant eſt ſollicité par le ſentiment de ſon exiſtence à pouſſer en de certains momens des accents plus ou moins mélodieux, ſuivant la nature de ſes organes: comment, au milieu de tant de chanteurs, l'homme ſeroit-il reſté dans le ſilence? La joie a vraiſemblablement inſpiré les premiers chants: on a chanté d'abord ſans paroles; enſuite on a cherché à adapter au chant quelques paroles conformes au ſentiment qu'il devoit exprimer; le couplet & la chanſon ont été ainſi la première muſique.

Mais l'homme de génie ne ſe borna pas long temps à ces chanſons, enfants de la ſimple nature; il conçut un projet plus noble & plus hardi, celui de faire du chant un inſtrument d'imitation. Il s'aperçut bientôt que nous élevons notre voix, & que nous mettons dans nos diſcours plus de

force & de mélodie, à meſure que notre âme ſort de ſon aſſiette ordinaire. En étudiant les hommes dans différentes ſituations, il les entendit chanter réellement dans toutes les occaſions importantes de la vie; il vit encore que chaque paſſion, chaque affection de l'âme avoit ſon accent, ſes inflexions, ſa mélodie, & ſon chant propre.

De cette découverte naquit la Muſique imitative & l'art du chant, qui devint une ſorte de Poéſie, une langue, un art d'imitation, dont l'hypothèſe fut d'exprimer par la mélodie & à l'aide de l'harmonie toute eſpèce de diſcours, d'accent, de paſſion, & d'imiter quelquefois juſqu'à des effets phyſiques. La réunion de cet art, auſſi ſublime que voiſin de la nature, avec l'art dramatique, a donné naiſſance au ſpectacle de l'Opéra, le plus noble & le plus brillant d'entre les ſpectacles modernes.

Ce n'eſt point ici le lieu d'examiner ſi le caractère du ſpectacle en muſique a été connu de l'Antiquité: pour peu qu'on réfléchiſſe ſur l'importance des ſpectacles chez les anciens, ſur l'immenſité de leurs théâtres, ſur les effets de leurs repréſentations dramatiques ſur un peuple entier; on aura de la peine à regarder ces effets comme l'ouvrage de la ſimple déclamation & du diſcours ordinaire, dépouillés de tout preſtige. Il n'y a guère aujourdhui d'homme de goût, ni de Critique judicieux, qui doute que la Mélopée ne fût une eſpèce de récitatif noté.

Mais ſans nous embarraſſer dans des recherches qui ne ſont point de notre ſujet, nous ne parlerons ici que du ſpectacle en muſique, tel qu'il eſt aujourdhui établi en Europe, & nous tâcherons de ſavoir quelle ſorte de *Poème* a dû réſulter de la réunion de la Poéſie avec la Muſique.

La Muſique eſt une langue. Imaginez un peuple d'inſpirés & d'enthouſiaſtes, dont la tête ſeroit toujours exaltée, dont l'âme ſeroit toujours dans l'ivreſſe & dans l'extaſe, qui, avec nos paſſions & nos principes, nous ſeroient cependant ſupérieurs par la ſubtilité, la pureté, & la délicateſſe des ſens, par la mobilité, la fineſſe, & la perfection des organes; un tel peuple chanteroit, au lieu de parler; ſa langue naturelle ſeroit la Muſique. Le *Poème lyrique* ne repréſente pas des êtres d'une organiſation différente de la nôtre, mais ſeulement d'une organiſation plus parfaite. Ils s'exprimeront dans une langue qu'on ne ſauroit parler ſans génie, mais qu'on ne ſauroit non plus entendre ſans un goût délicat, ſans des organes exquis & exercés. Ainſi, ceux qui ont appelé le chant le plus fabuleux de tous les langages & qui ſe ſont moqués d'un ſpectacle où le héros meurt en chantant, n'ont pas eu autant de raiſon qu'on le croiroit d'abord: mais comme ils n'aperçoivent dans la Muſique tout au plus qu'un bruit harmonieux & agréable, une ſuite d'accords & de cadences; ils doivent la regarder comme une langue qui leur eſt étrangère; ce n'eſt point à eux d'apprécier le talent du compoſiteur, il faut une oreille attique pour juger de l'éloquence de Démoſthène.

La langue du muſicien a ſur celle du poète l'avantage qu'une langue univerſelle a ſur un idiome particulier: celui-ci ne parle que la langue de ſon ſiècle & de ſon pays; l'autre parle la langue de toutes les nations & de tous les ſiècles.

Toute langue univerſelle eſt vague par ſa nature; ainſi, en voulant embellir par ſon art la repréſentation théatrale, le muſicien a été obligé d'avoir recours au poète. Non ſeulement il en a beſoin pour l'invention & l'ordonnance du drame *lyrique*; mais il ne peut ſe paſſer d'interprète, dans toutes les occaſions où la préciſion du diſcours devient indiſpenſable, où le vague de la langue muſicale entraîneroit le ſpectateur dans l'incertitude. Le muſicien n'a beſoin d'aucun ſecours pour exprimer la douleur, le délire d'une femme menacée d'un grand malheur: mais ſon poète nous dit; Cette femme éplorée que vous voyez, eſt une mère qui redoute quelque cataſtrophe funeſte pour un fils unique .... Cette mère eſt Sara, qui, ne voyant pas revenir ſon fils du ſacrifice, ſe rappelle le myſtère avec lequel ce ſacrifice a été préparé, & le ſoin avec lequel elle en a été écartée; ſe porte à queſtionner les compagnons de ſon fils; conçoit de l'effroi de leur embarras & de leur ſilence; & monte ainſi par degrés des ſoupçons à l'inquiétude, à la terreur, juſqu'à en perdre la raiſon: alors, dans le trouble dont elle eſt agitée, ou elle ſe croit entourée lorſqu'elle eſt ſeule, ou elle ne reconnoît plus ceux qui ſont avec elle ... tantôt elle les preſſe de parler, tantôt elle les conjure de ſe taire:

Deh, parlate: che ſorte tacendo,
Par pitié parlez, peut-être qu'en vous vous taiſant,
Men pietoſi, più barbari ſiete.
Vous êtes moins compatiſſants que barbares.
Ah! v'intendo. Tacete, tacete,
Ah! je vous entends. Taiſez-vous, taiſez-vous,
Non mi dite che'l figlio mori.
Ne me dites point que mon fils eſt mort.

Après avoir ainſi nommé le ſujet & créé la ſituation, après l'avoir préparée & fondée par ſes diſcours, le poète n'en fournit plus que les maſſes qu'il abandonne au génie du compoſiteur; c'eſt à celui-ci à leur donner toute l'expreſſion & à développer toute la fineſſe des détails dont elles ſont ſuſceptibles.

Une langue univerſelle, frapant immédiatement nos organes & notre imagination, eſt auſſi par ſa nature la langue du ſentiment & des paſſions. Ses expreſſions, allant droit au cœur ſans paſſer pour ainſi dire par l'eſprit, doivent produire des effets inconnus à tout autre idiome; & ce vague même qui l'empêche de donner à ſes accents la préciſion

du diſcours, en confiant à notre imagination le ſoin de l'interprétation, lui fait éprouver un empire qu'aucune langue ne ſauroit exercer ſur elle. C'eſt un pouvoir que la Muſique a de commun avec le Geſte, cette autre langue univerſelle. L'expérience nous aprend, que rien ne commande plus impérieuſement à l'ame ni ne l'émeut plus fortement, que ces deux manières de lui parler.

Le drame en muſique doit donc faire une impreſſion bien autrement profonde que la Tragédie & la Comédie ordinaires. Il ſeroit inutile d'employer l'inſtrument le plus puiſſant, pour ne produire que des effets médiocres. Si la tragédie de Mérope m'attendrit, me touche, me fait verſer des larmes; il faut que dans l'Opéra les angoiſſes, les mortelles alarmes de cette mère infortunée paſſent toutes dans mon ame; il faut que je ſois effrayé de tous les fantômes dont elle eſt obſédée, que ſa douleur & ſon délire me déchirent & m'arrachent le cœur: le muſicien qui m'en tiendroit quitte pour quelques larmes, pour un attendriſſement paſſager, ſeroit bien au deſſous de ſon art. Il en eſt de même de la Comédie. Si la Comédie de Térence & de Molière enchante, il faut que la Comédie en muſique raviſſe. L'une repréſente les hommes tels qu'ils ſont, l'autre leur donne un grain de verve & de génie de plus; ils ſont tout près de la folie: pour ſentir le mérite de la première, il ne faut que des oreilles & du bon ſens; mais la Comédie chantée paroît être faite pour l'élite des gens d'eſprit & de goût: la Muſique donne aux ridicules & aux mœurs un caractère d'originalité, une fineſſe d'expreſſion, qui, pour être ſaiſis, exigent un tact prompt & délicat & des organes très-exercés.

Mais la paſſion a ſes repos & ſes intervalles, & l'art du Théâtre veut qu'on ſuive en cela la marche de la nature. On ne peut pas au ſpectacle toujours rire aux éclats, ni toujours fondre en larmes. Oreſte n'eſt pas toujours tourmenté par les euménides: Andromaque, au milieu de ſes alarmes, aperçoit quelques rayons d'eſpérance qui la calment: il n'y a qu'un pas de cette ſécurité au moment affreux où elle verra périr ſon fils; mais ces deux moments ſont différents, & le dernier ne devient que plus tragique par la tranquilité du précédent. Les perſonnages ſubalternes, quelque intérêt qu'ils prennent à l'action, ne peuvent avoir les accents paſſionnés de leurs héros: enfin la ſituation la plus pathétique ne devient touchante & terrible que par degrés; il faut qu'elle ſoit préparée, & ſon effet dépend en grande partie de ce qui l'a précédée & amenée.

Voilà donc deux moments bien diſtincts du drame *lyrique*, le moment tranquile & le moment paſſionné: & le premier ſoin du compoſiteur a dû conſiſter à trouver deux genres de déclamation eſſenciellement différents, & propres, l'un à rendre le diſcours tranquile, l'autre à exprimer le langage des paſſions dans toute ſa force, dans toute ſa varieté, dans tout ſon déſordre. Cette dernière déclamation porte le nom de l'air, *aria*; la première a été appelée le *Récitatif*.

Celui-ci eſt une déclamation notée, ſoutenue & conduite par une ſimple baſſe, qui, ſe faiſant entendre à chaque changement de modulation, empêche l'acteur de détonner. Lorſque les perſonnages raiſonnent, délibèrent, s'entretiennent, & dialoguent enſemble, ils ne peuvent que réciter: rien ne ſeroit plus faux que de les voir diſcuter en chantant, ou dialoguer par couplets, en ſorte qu'un couplet devint la réponſe de l'autre. Le Récitatif eſt le ſeul inſtrument propre à la ſcène & au dialogue; il ne doit pas être chantant; il doit exprimer les véritables inflexions du diſcours par des intervalles un peu plus marqués & plus ſenſibles que la déclamation ordinaire: du reſte, il doit conſerver & la gravité, & la rapidité, & tous les autres caractères. Il ne doit pas être exécuté en meſure exacte; il faut qu'il ſoit abandonné à l'intelligence & à la chaleur de l'acteur, qui doit le hâter ou le ralentir ſuivant l'eſprit de ſon rôle & de ſon jeu. Un Récitatif qui n'auroit pas tous ces caractères, ne pourroit jamais être employé ſur la ſcène avec ſuccès. Le Récitatif eſt beau pour le peuple, lorſque le poëte a fait une belle ſcène, & que l'acteur l'a bien jouée; il eſt beau pour l'homme de goût, lorſque le muſicien a bien ſaiſi, non ſeulement le principal caractère de la déclamation, mais encore toutes les fineſſes qu'elle reçoit de l'âge, du ſexe, des mœurs, de la condition, des intérêts de ceux qui parlent & agiſſent dans le drame.

L'air & le chant commencent avec la paſſion; dès qu'elle ſe montre, le muſicien doit s'en emparer avec toutes les reſſources de ſon art. Arbace explique à Mandane les motifs qui l'obligent de quitter la capitale avant le retour de l'aurore, de s'éloigner de ce qu'il a de plus cher au monde: cette tendre princeſſe combat les raiſons de ſon amant; mais lorſqu'elle en a reconnu la ſolidité, elle conſent à ſon éloignement, non ſans un extrême regret: voilà le ſujet de la ſcène & du Récitatif. Mais elle ne quittera pas ſon amant ſans lui parler de toutes les peines de l'abſence, ſans lui recommander les intérêts de l'amour le plus tendre; & c'eſt là le moment de la paſſion & du chant.

Conſervati fedele:
Conſerve toi fidèle:
Penſa ch'io reſto e peno;
Songe que je reſte & que je peine;
E qualche volta almeno
Et quelquefois du moins
Ricordati di me.
Reſſouviens-toi de moi.

Il eût été faux de chanter durant l'entretien de la

la ſcène ; il n'y a point d'air propre à peſer les raiſons de la néceſſité d'un départ ; mais quelque ſimple & touchant que ſoit l'adieu de Mandane, quelque tendreſſe qu'une habile actrice mît dans la manière de déclamer ces quatre vers, ils ne ſeroient que froids & inſipides, ſi l'on ſe bornoit à les réciter.

C'eſt qu'il eſt évident qu'une amante pénétrée qui ſe trouve dans la ſituation de Mandane, répètera à ſon amant, au moment de la ſéparation, de vingt manières paſſionnées & différentes, les mots : *Conſervati fedele*, *Ricordati di me*. Elle les dira tantôt avec un attendriſſement extrême, tantôt avec réſignation & courage, tantôt avec l'eſpérance d'un meilleur ſort, tantôt ſans la confiance d'un heureux retour. Elle ne pourra recommander à ſon amant de ſonger quelquefois à ſa ſolitude & à ſes peines, ſans être frapée elle-même de la ſituation où elle va ſe trouver dans un moment. Ainſi, les mots *penſa ch'io reſto e peno*, prendront le caractère de la plainte la plus touchante, à laquelle Mandane fera peut-être ſuccéder un effort ſubit de fermeté, de peur de rendre à Arbace ce moment auſſi douloureux qu'il l'eſt pour elle : cet effort ne ſera peut-être ſuivi que de plus de foibleſſe ; & une plainte, d'abord peu violente, finira par des ſanglots & des larmes. En un mot, tout ce que la paſſion la plus douce & la plus tendre pourra inſpirer dans cette poſition à une âme ſenſible, compoſera les éléments de l'air de Mandane ; mais quelle plume ſeroit aſſez éloquente pour donner une idée de tout ce que contient un air ? quel Critique ſeroit aſſez hardi pour aſſigner les bornes du génie ?

J'ai choiſi pour exemple une paſſion douce, une ſituation intéreſſante, mais tranquile. Il eſt aiſé de juger, d'après ce modèle, ce que ſera l'air dans des ſituations plus pathétiques, dans des momens tragiques & terribles.

Suppoſons maintenant deux amants dans une ſituation plus cruelle ; qu'ils ſoient menacés d'une ſéparation éternelle, au moment où ils s'attendoient à un ſort bien différent : cette circonſtance donneroit à l'air un caractère plus pathétique. Il ne ſeroit pas naturel non plus qu'également touchés l'un & l'autre, il n'y en eût qu'un qui chantât. Ainſi, l'amant s'adreſſant à ſa maîtreſſe déſolée, lui diroit :

La deſtra ti chiedo,
Je te demande la main,
Mio dolce ſoſtegno,
O mon doux ſoutien,
Per ultimo pegno
Pour le dernier gage
D'amore e di fè!
D'amour & de fidélité !

Un tel adieu, prononcé avec une forte de fermeté par un amant vivement touché, ſeroit l'écueil du courage de ſon amante éplorée : elle fondroit ſans doute en larmes, ou frapée d'un témoignage d'amour autrefois ſi doux, aujourdhui ſi cruel, elle s'écrieroit,

Ah ! queſto fu il ſegno
Ah ! ce fut jadis le ſigne
Del noſtro contento :
De notre bonheur :
Ma ſento che adeſſo
Mais je ſens trop qu'à préſent
L'iſteſſo non è.
Ce n'eſt pas la même choſe.

Je n'ai pas beſoin de remarquer quelle expreſſion forte & touchante ces quatre vers aſſez foibles prendroient en muſique. Le reſte de l'air ne ſeroit plus que des exclamations de douleur & de tendreſſe : l'un s'écrieroit,

Mia vita ! ben mio !
O ma vie ! ô mon bien !

l'autre,

Addio, ſpoſo amato !
Adieu, époux adoré !

A la fin, leur douleur & leurs accents ſe confondroient ſans doute dans cette exclamation ſi ſimple & ſi touchante ;

Che barbaro addio !
Quel fatal adieu !
Che fato crudel !
Quel ſort cruel !

Le duo ou *duetto* eſt donc un air dialogué, chanté par deux perſonnes animées de la même paſſion ou de paſſions oppoſées. Au moment le plus pathétique de l'air, leurs accents peuvent ſe confoudre, cela eſt dans la nature ; une exclamation, une plainte peut les réunir : mais le reſte de l'air doit être en dialogue. Il ne peut jamais être naturel qu'Armide & Hidraot, pour s'animer à la vengeance, chantent en couplet ;

Pourſuivons juſqu'au trépas
L'ennemi qui nous offenſe ;
Qu'il n'échape pas
A notre vengeance !

Ils recommenceroient ce couplet dix fois de ſuite avec un bruit & des mouvements de forcénés, qu'un homme de goût n'y trouveroit que la même déclamation fauſſe, faſtidieuſement répétée.

On voit par cet exemple de quelle manière les airs à deux, à trois, & même à pluſieurs acteurs, peuvent être placés dans le drame *lyrique*.

On voit auſſi, par tout ce que nous venons de

dire, ce que c'eſt que l'*air* ou l'*aria*, & quel eſt ſon génie: il conſiſte dans le dévelopement d'une ſituation intéreſſante. Avec quatre petits vers que le poëte fournit, le muſicien cherche à exprimer, non ſeulement la principale idée de la paſſion de ſon perſonnage, mais encore tous ſes acceſſoires & toutes ſes nuances: mieux le compoſiteur devinera les mouvements les plus ſecrets de l'âme dans chaque ſituation, plus ſon air ſera beau, plus il ſe montrera lui-même homme de génie. C'eſt là qu'il pourra déployer auſſi toute la richeſſe de ſon art, en réuniſſant le charme de l'harmonie au charme de la mélodie, & l'enchantement des voix au preſtige des inſtruments. L'exécution de l'air ſe partagera entre le chant & le geſte; elle ſera l'ouvrage, non ſeulement d'un habile chanteur, mais d'un grand acteur: car le compoſiteur n'a guère moins d'attention à deſigner les mouvements où la pantomime, qu'à marquer les accents de la paſſion dont ſon air préſente le tableau.

Suivant la remarque d'un philoſophe célèbre, l'air eſt la récapitulation & la péroraiſon de la ſcène; & voilà pourquoi l'acteur quitte preſque toujours la ſcène après avoir chanté: les occaſions de revenir du langage de la paſſion à la déclamation ordinaire, au ſimple récitatif, doivent être rares.

Le génie de l'air eſt eſſenciellement différent du couplet & de la chanſon: celle-ci eſt l'ouvrage de la gaîté, de la ſatire, du ſentiment, ſi vous voulez; mais jamais de la déclamation, ni de la muſique imitative. La chanſon ne peut donner aux paroles qu'un caractère général, qu'une expreſſion vague: mais le retour périodique du même chant à chaque couplet s'oppoſe à toute expreſſion particulière, à tout dévelopement; & un chant ſymétriquement arrangé ne peut trouver place dans la muſique dramatique que comme un ſouvenir. Anacréon peut chanter des couplets au milieu de ſes convives: lorſque Liſe veut faire entendre à Dorval les ſentiments de ſon cœur, la préſence de ſa ſurveillante l'oblige à les renfermer dans une chanſon, qu'elle feint d'avoir entendue dans ſon couvent; cette tournure eſt ingénieuſe & vraie: mais dans tous ces cas les couplets ſont hiſtoriques, c'eſt une chanſon qu'on ſait par cœur & qu'on ſe rappelle. Dans la Comédie, les occaſions de placer les couplets peuvent être fréquentes; je n'en conçois guère dans la Tragédie. Pour nous en tenir aux exemples déja cités, ſi Mandane eût fait des paroles, *Conſervati fedele*, un couplet au lieu d'un air; quelque tendre que fût ce couplet, il eût été froid, inſipide, & faux. Nous avons déja remarqué que le comble de l'abſurdité & du mauvais goût ſeroit de ſe ſervir du couplet pour le dialogue de la ſcène & l'entretien des acteurs.

L'air, comme le plus puiſſant moyen du compoſiteur, doit être réſervé aux grands tableaux & aux moments ſublimes du drame *lyrique*. Pour faire tout ſon effet, il faut qu'il ſoit placé avec goût & avec jugement: l'imitation de la nature, la vérité du ſpectacle, & l'expérience ſont d'accord ſur cette loi. Il en eſt de la Muſique comme de la Peinture. Le ſecret des grands effets conſiſte moins dans la force des couleurs que dans l'art de leur dégradation, & les procédés d'un grand coloriſte ſont différents de ceux d'un habile teinturier. Une ſuite d'airs les plus expreſſifs & les plus variés, ſans interruption & ſans repos, laſſeroit bientôt l'oreille la mieux exercée & la plus paſſionnée pour la Muſique. C'eſt le paſſage du récitatif à l'air, & de l'air au récitatif, qui produit les grands effets du drame *lyrique*: ſans cette alternative, l'Opéra ſeroit certainement le plus aſſommant, le plus faſtidieux, comme le plus faux de tous les ſpectacles.

Il ſeroit également faux de faire alternativement parler & chanter les perſonnages du drame *lyrique*. Non ſeulement le paſſage du diſcours au chant & le retour du chant au diſcours auroient quelque choſe de deſagréable & de bruſque, mais ce ſeroit un mélange monſtrueux de vérité & de fauſſeté. Dans nulle imitation le menſonge de l'hypothèſe ne doit diſparoître un inſtant; c'eſt la convention ſur laquelle l'illuſion eſt fondée. Si vous laiſſez prendre une fois à vos perſonnages le ton de la déclamation ordinaire, vous en faites des gens comme nous; & je ne vois plus de raiſon pour les faire chanter ſans bleſſer le bon ſens.

On peut donc dire que c'eſt l'invention & le caractère diſtinct de l'air & du récitatif qui ont créé le *Poëme lyrique*: quoique celoi-ci marche ſans le ſecours des inſtruments, & ne diffère de la déclamation ordinaire qu'en marquant les inflexions du diſcours par des intervalles plus ſenſibles & ſuſceptibles d'être notés; il n'en eſt pas moins digne de l'attention d'un grand compoſiteur, qui ſaura y mettre beaucoup de génie, de fineſſe, & de variété. Il pourra même le faire accompagner de l'orcheſtre, & le couper dans les repos de différentes penſées muſicales dans tous les cas où le diſcours de l'acteur, ſans devenir encore chant, s'animera davantage & s'aprochera du moment où la force de la paſſion le transformera en air.

Cette économie intérieure du ſpectacle en muſique, fondée d'un côté ſur la vérité de l'imitation, & de l'autre ſur la nature de nos organes, doit ſervir de Poétique élémentaire au poëte *lyrique*. Il faut à la vérité qu'il ſe ſoumette en tout au muſicien; il ne peut prétendre qu'au ſecond rôle: mais il lui reſte d'aſſez beaux moyens pour partager la gloire de ſon compagnon. Le choix & la diſpoſition du ſujet, l'ordonnance & la marche de tout le drame, ſont l'ouvrage du poëte. Le ſujet doit être rempli d'intérêt, & diſpoſé de la manière la plus ſimple & la plus intéreſſante: tout y doit être en action, & viſer aux grands

effets. Jamais le poète ne doit craindre de donner à ſon muſicien une tâche trop forte. Comme la rapidité eſt un caractère inſéparable de la Muſique & une des principales cauſes de ſes prodigieux effets, la marche du *Poème lyrique* doit être toujours rapide; les diſcours longs & oiſifs ne ſeroient nulle part plus déplacés:

Semper ad eventum feſtinat.

Il doit ſe hâter vers ſon dénouement, en ſe dévelopant de ſes propres forces, ſans embarras & ſans intermittence. Rien n'empêchera que le poète ne deſſine fortement ſes caractères, afin que la Muſique puiſſe aſſigner à chaque perſonnage le ſtyle & le langage qui lui ſont propres. Quoique tout doive être en action, ce n'eſt pas une ſuite d'actions couſues l'une après l'autre que le compoſiteur demande à ſon poète. L'unité d'action n'eſt nulle part plus indiſpenſable que dans ce drame: mais tous ſes dévelopements ſucceſſifs doivent ſe paſſer ſous les ieux du ſpectateur; chaque ſcène doit offrir une ſituation, parce qu'il n'y a que les ſituations qui offrent les véritables occaſions de chanter; en un mot, le *Poème lyrique* doit être une ſuite de ſituations intéreſſantes, tirées du fonds du ſujet & terminées par une cataſtrophe mémorable.

Cette ſimplicité & cette rapidité néceſſaires à la marche & au dévelopement du *Poème lyrique*, ſont auſſi indiſpenſables au ſtyle du poète: rien ne ſeroit plus oppoſé au langage muſical que ces longues tirades de nos pièces modernes, & cette abondance de paroles que l'uſage & la néceſſité de la rime ont introduites ſur nos théâtres. Le ſentiment & la paſſion ſont précis dans le choix des termes; ils haïſſent la profuſion des mots; ils emploient toujours l'expreſſion propre, comme la plus énergique. Dans les inſtants paſſionnés, ils la répéteroient vingt fois, plus tôt que de chercher à la varier par de froides périphraſes. Le ſtyle *lyrique* doit donc être énergique, naturel, & facile; il doit avoir de la grâce: mais il abhorre l'élégance étudiée. Tout ce qui ſentiroit la peine, la facture, ou la recherche; une épigramme, un trait d'eſprit, d'ingénieux madrigaux, des ſentiments alambiqués, des tournures compaſſées, feroient la croix & le déſeſpoir du compoſiteur; car quel chant, quelle expreſſion donner à tout cela?

Il y a même cette différence eſſencielle entre le poète *lyrique* & le poète tragique, qu'à meſure que celui-ci devient éloquent & verbeux, l'autre doit devenir précis & avare de paroles, parce que l'éloquence des moments paſſionnés apartient tout entière au muſicien. Rien ne ſeroit moins ſuſceptible de chant que toute cette ſublime & harmonieuſe éloquence par laquelle la Clytemneſtre de Racine cherche à ſouſtraire ſa fille au couteau fatal; le poète *lyrique*, en plaçant une mère dans une ſituation pareille, ne pourra lui faire dire que quatre vers:

Rendimi il figlio mio . . .
Rends-moi mon fils . . .
Ah! mi ſi ſpezza il cor:
Ah! mon cœur ſe fend:
Non ſon più madre, oh Dio!
Je ne ſuis plus mère, ô Ciel!
Non hò più figlio!
Je n'ai plus de fils!

Mais avec ces quatre petits vers la Muſique fera en un inſtant plus d'effet que le divin Racine n'en pourra jamais produire avec toute la magie de la Poéſie. Ah! comme le compoſiteur ſaura rendre la prière de cette mère pathétique par la vérité de la déclamation! Son ton ſuppliant me pénètrera juſqu'au fond de l'âme; ce ton humble augmentera cependant à proportion de l'eſpérance qu'elle conçoit de toucher celui dont le ſort de ſon fils dépend. Si cette eſpérance s'évanouït de ſon cœur, un accès d'indignation & de fureur ſuccèdera à la ſupplique; & dans ſon délire, ce *Rendimi il figlio mio*, qui étoit, il n'y a qu'un moment, une prière touchante, deviendra un cri forcené. Cet inſtant d'oubli de ſon état ſera réparé par plus de ſoumiſſion; *Rendimi il figlio mio* redeviendra une prière plus humble & plus preſſante. Tant d'efforts & de dangers feront enfin tomber cette infortunée dans un état d'angoiſſe & de défaillance, où ſa poitrine oppreſſée & ſa voix à demi éteinte ne lui permettront plus que des ſanglots, & où chaque ſyllabe du vers *Rendimi il figlio mio* ſera entrecoupée par des étouffements, qui m'oppreſſeront moi-même & me glaceront d'effroi & de pitié. Jugeons d'après ce vers ce que le muſicien ſaura faire de l'exclamation douloureuſe: *Non ſon più madre!* avec quel art il ſaura varier & mêler tous ces différents cris de douleur & de déſeſpoir: & s'il y a un cœur aſſez féroce qui ne ſe ſente déchirer, lorſqu'au comble de ſes maux cette mère s'écrie, *Ah! mi ſi ſpezza il cor!* Voilà une foible eſquiſſe des effets que la Muſique opère par un ſeul air; elle peut défier le plus grand poète, de quelque nation & de quelque ſiècle qu'il ſoit, de faire un morceau de Poéſie qui puiſſe ſoutenir cette concurrence.

Il réſulte de ces obſervations, que le poète, quelque talent qu'il ait d'ailleurs, ne pourra guère ſe flatter de réuſſir dans ce genre, s'il ne ſait lui-même la Muſique; il dépend trop d'elle à chaque pas qu'il fait, pour en ignorer les éléments, le goût, & les délicateſſes: il faut qu'il diſtingue, dans ſon *Poème*, le récitatif & l'air avec autant de ſoin que le compoſiteur; le plus beau *Poème* du monde où cette diſtinction fondamentale ne ſeroit point obſervée, ſeroit le moins *lyrique* & le moins ſuſceptible de Muſique.

Dans les airs, le muſicien eſt en droit d'eſiger de ſon poète un ſtyle facile, briſé, aiſé à décompoſer; car le déſordre des paſſions entraîne néceſſairement la décompoſition du diſcours, qu'une méchanique de vers trop pénible rendroit impraticable. Les vers alexandrins ne ſeroient pas même propres à la ſcène & au récitatif, parce que leur rhythme eſt beaucoup trop long, & qu'il occaſionne des phraſes longues & arrondies que la déclamation muſicale abhorre. On conçoit qne des vers pleins d'harmonie & de nombre pourroient cependant être très-peu propres à la Muſique, & qu'il pourroit y avoir telle langue, où, par un abus de mots aſſez étrange, on auroit appelé *lyrique* ce qu'il y a de moins ſuſceptible d'être chanté.

Trois caractères ſont eſſenciels à la langue dans laquelle le *Poème lyrique* ſera écrit.

Il faut qu'elle ſoit ſimple, & qu'en employant préférablement le terme propre, elle ne ceſſe point pour cela d'être noble & touchante.

Il faut donc qu'elle ait de la grâce & qu'elle ſoit harmonieuſe : une langue où l'harmonie de la Poéſie conſiſteroit principalement dans l'arrondiſſement du vers, où le poète ne ſeroit harmonieux qu'à force d'être nombreux, une telle langue ne ſeroit guère propre à la Muſique.

Il faut enfin que la langue du *Poème lyrique*, ſans perdre de ſon naturel & de ſa grâce, ſe prête aux inverſions que l'expreſſion, la chaleur, & le déſordre des paſſions rendent à tout inſtant indiſpenſables.

Il y a peu de langues qui réuniſſent trois avantages ſi rares; mais il n'y en a aucune que le poète *lyrique* ne puiſſe parler avec ſuccès, s'il connoit bien la nature de ſon drame & le génie de la Muſique.

Dans le cours du dernier ſiècle, l'Opéra, créé en Italie, fut bientôt imité dans les autres parties de l'Europe; chaque nation fit chanter ſa langue ſur ſes théâtres; il y eut des opéra eſpagnols, françois, anglois, allemands; en allemagne ſurtout il n'y eut point de ville conſidérable qui n'eût ſon théâtre d'Opéra; & le recueil des *Poèmes lyriques* repréſentés ſur différents théâtres, formeroit ſeul une petite bibliothèque : mais le pays qui avoit vu naître ce beau & magnifique ſpectacle, le vit auſſi ſe perfectionner il y a environ cinquante ans; toute l'Europe s'eſt alors tournée vers l'Italie avec l'acclamation,

Græcia Muſa dedit . . .

Cette acclamation a été le ſignal de la chute de tous les ſpectacles *lyriques*, & l'Opéra italien s'eſt emparé de tous les théâtres de l'Europe. Cette foule de grands compoſiteurs qui ſont ſortis d'Italie & d'Allemagne depuis ce temps-là, n'a plus voulu chanter que dans cette langue, dont la ſupériorité a été univerſellement reconnue. La France ſeule a conſervé ſon Opéra, ſon *Poème lyrique*, & ſa Muſique, mais ſans pouvoir la faire goûter des autres peuples de l'Europe, quelque prévention qu'on ait en général pour ſes arts, ſes goûts, & ſes modes. Dans ces derniers temps, ſes enfants mêmes ſe ſont partagés ſur ſa Muſique; & la Muſique italienne a compté des françois parmi ſes partiſans les plus paſſionnés. Il nous reſte donc à examiner ce que c'eſt que l'Opéra françois, & ce que c'eſt que l'Opéra italien.

De l'Opéra françois. Selon la définition d'un écrivain célèbre, l'Opéra françois eſt l'Épopée miſe en action & en ſpectacle. Ce que la diſcrétion du poète épique ne montre qu'à notre imagination, le poète *lyrique* a entrepris en France de le repréſenter à nos yeux. Le poète tragique prend ſes ſujets dans l'Hiſtoire, le poète *lyrique* a cherché les ſiens dans l'Épopée : & après avoir épuiſé toute la Mythologie ancienne & toute la ſorcellerie moderne, après avoir mis ſur la Scène toutes les divinités poſſibles, après avoir tout revêtu de forme & de figure, il a encore créé des êtres de fantaiſie; & en les douant d'un pouvoir ſurnaturel & magique, il en a fait le principal reſſort de ſon *Poème*.

C'eſt donc le merveilleux viſible qui eſt l'âme de l'Opéra françois : ce ſont les dieux, les déeſſes, les demi-dieux, des ombres, des génies, des fées, des magiciens, des vertus, des paſſions, des idées abſtraites, & des êtres moraux perſonnifiés, qui en ſont les acteurs. Le merveilleux viſible a paru ſi eſſenciel à ce drame, que le poète ne croiroit pas pouvoir traiter un ſujet hiſtorique ſans mêler quelques incidents ſurnaturels & quelques êtres de fantaiſie & de ſa création.

Pour juger ſi ce genre peut mériter le ſuffrage d'une nation éclairée, les Critiques & les gens de goût examineront & décideront les queſtions ſuivantes.

Ne ſeroit-ce pas une entrepriſe contraire au bon ſens, que le génie a toujours ſaintement reſpecté dans les arts d'imitation, que de vouloir rendre le merveilleux ſuſceptible de la repréſentation théatrale ? Ce qui dans l'imagination du poète & de ſes lecteurs étoit noble & grand, rendu ainſi viſible aux yeux, ne deviendra-t-il point puéril & meſquin ?

Sera-t-il aiſé de trouver des acteurs pour les rôles du genre merveilleux, ou ſupportera-t-on un Jupiter, un Mars, un Pluton ſous la figure d'un acteur plein de défauts & de ridicules ? Ne faudroit-il pas au moins, pour de telles repréſentations, des ſalles immenſes, où le ſpectateur, placé à une juſte diſtance du théâtre, ſeroit forcé de laiſſer au jeu des machines & des maſques la liberté de lui en impoſer ? où ſon imagination, fortement frapée, ſeroit obligée de concourir elle-même aux effets d'un ſpectacle dont elle ne pourroit ſaiſir que les maſſes ? La préſence des dieux

pourra-t-elle être tendue ſupportable dans un lieu étroit & reſſerré, où le ſpectateur ſe trouve, pour ainſi dire, ſous le nez de l'acteur; où les plus petits détails, les nuances les plus fines ſont remarqués du premier; où le ſecond ne peut maſquer ni dérober aucun des défauts de ſa voix, de ſa démarche, de ſa figure? L'obſervation d'Horace

Major è longinquo reverentia,

qui n'eſt pas moins vraie des lieux que des temps, n'eſt-elle pas ici d'une application ſenſible? Suppoſons donc qu'on eût pu mettre des dieux ſur ces théâtres anciens & immenſes qui recevoient un peuple entier pour ſpectateur, ne ſeroit-ce pas là préciſément une raiſon pour les bannir de nos petits théâtres, qui ne repréſentent que pour quelques coteries qu'on a appelées *le Public*?

Si un ſpectacle rempli de dieux étoit le fruit du goût naturel d'un peuple, d'une paſſion nationale pour ce genre; ce peuple ne commenceroit-il pas par mettre ſur ſes théâtres les divinités de ſa religion? Des dieux de tradition, dont il ne connoît la Mythologie qu'imparfaitement, pourroient-ils l'émouvoir & l'intéreſſer comme les objets de ſon culte & de ſa croyance? L'Opéra ne deviendroit-il pas néceſſairement une fête religieuſe?

N'exigeroit-on pas du moins d'un tel peuple d'être connoiſſeur profond & paſſionné du nud, des belles formes, de l'énergie, & de la beauté de la nature? & que faudroit-il penſer de ſon goût, s'il pouvoit ſouffrir ſur ſes théâtres un Hercule en taffetas couleur de chair, un Apollon en bas blancs & en habit brodé?

Si le précepte d'Horace

Nec deus interfit,

eſt fondé dans la raiſon, que penſer d'un ſpectacle où les dieux agiſſent à tort & à travers, où ils arrangent tout ſelon leur caprice, où ils changent ſincontinent de projets & de volonté? Qu'on ſe rappelle avec quelle diſcrétion les tragiques anciens emploient les dieux dans des pièces, qui, après tout, étoient des actes de religion. Ils montroient le dieu un inſtant, au moment déciſif, tandis que notre poète lytique ne craint point de le tenir ſans ceſſe ſous nos yeux. En en uſant ainſi, ne riſque-t-il pas d'avilir la condition divine, ſi l'on peut s'exprimer ainſi? Pour qu'un dieu nous imprime une idée convenable de ſa grandeur, ne faut-il pas qu'il parle peu, & qu'il ſe montre auſſi rarement que ces monarques d'Aſie, dont l'apparition eſt une choſe ſi auguſte & ſi ſolennelle, que perſonne n'oſe lever les yeux ſur eux dans la ſeule occaſion où il eſt permis de les enviſager? Seroit-il poſſible de conſerver ce reſpect pour un Apollon qui ſe montreroit trois heures de ſuite ſous la figure & avec les talons de M. Muguet?

Quand il ſeroit poſſible de repréſenter, d'une manière noble, grande, & vraie, les divinités de l'ancienne Grèce, qui ſont, après tout, des perſonnages hiſtoriques, quoique fabuleux; le bon goût & le bon ſens permettroient-ils de perſonnifier également tous les êtres que l'imagination des poètes a enfantés? Un Génie aérien, un Jeu, un Ris, un Plaiſir, une Heure, une Conſtellation; tous ces êtres allégoriques & biſartes, dont on lit avec étonnement la nomenclature dans les programmes des Opéra françois, pourroient ils paroître ſur la ſcène *lyrique* avec autant de droit & de ſuccès qu'un Bacchus, qu'un Mercure, qu'une Diane? & quelles ſeroient les bornes de cette étrange licence?

Qu'on examine ſans prévention les deux tableaux ſuivants, qui ſont du même genre: dans l'un, le poète nous montre Phèdre en proie à une paſſion inſurmontable pour le fils de ſon époux, luttant vainement contre un penchant funeſte, & ſuccombant enfin, malgré elle, dans le délire & dans les convulſions, à un amour effréné & coupable, que ſon ſuccès même ne rendroit que plus criminel: voilà le tableau de Racine. Dans l'autre, Armide, pour triompher d'un amour involontaire, que ſa gloire & ſes intérêts déſavouent également, a recours à ſon art magique: elle évoque la Haine; à ſa voix la Haine ſort de l'enfer, & paroît avec ſa ſuite dans cet accoutrement biſarre, qui eſt de l'étiquette de l'Opéra françois; après avoir fait danſer & voltiger ſes ſuivants long temps autour d'Armide; après avoir fait chanter par d'autres ſuivants, qui ne ſavent pas danſer, un couplet en chœur qui aſſûre que,

Plus on connoit l'amour, & plus on le déteſte;
Et quand on veut bien s'en défendre,
Qu'on peut ſe garantir de ſes indignes fers;

après toutes ces cérémonies ſans but, ſans goût, & ſans nobleſſe, la Haine ſe met à conjurer l'Amour dans les formes, de ſortir du cœur d'Armide & de lui céder la place, préciſément comme nos prêtres n'aguère avoient la coutume d'exorciſer le diable: voilà le tableau de Quinault. Nous ne dirons point qu'il n'y a qu'un homme de génie qui puiſſe réuſſir dans le premier, & qu'un homme ordinaire peut ſe tirer du ſecond avec ſuccès; mais nous nous en raporterons à la bonne foi de ceux qui ont vu la repréſentation des deux pièces: qu'ils nous diſent ſi cette Haine, avec ſa perruque de vipères, avec ſon autre paquet de ſerpents en ſa main droite, avec ſes gants & ſes bas rouges à coins étincelants de paillettes d'argent, les a jamais fait frémir de terreur ou de pitié pour Armide; & ſi Phèdre mourante d'amour & de honte, ſeule dans les bras de ſa vieille nourrice, ne déchire pas tous les cœurs? Le Deſtin, dont la main inviſible règle le ſort des mortels irrévocablement, ce Deſtin, qu'aucun grand

poète n'a ôſé tirer des ténèbres dont il s'eſt enveloppé ; n'eſt-il pas bien autrement effrayant & terrible, que ce Deſtin à barbe blanche que le poète de l'Opéra françois nous montre ſi indiſcrètement, & qui nous avertit en plain-chant que toutes les puiſſances du ciel & de la terre lui ſont ſoumiſes ?

Le merveilleux viſible ainſi repréſenté n'auroit-il pas banni tout l'intérêt de la ſcène *lyrique* ? Un dieu peut étonner ; peut il intéreſſer ? Comment s'y prendra-t-il pour me toucher ? Son caractère de divinité ne rompt-il pas toute eſpèce de liaiſon & de raport entre lui & moi ? Que me ſont ſes paſſions, ſes plaintes, ſa joie, ſon bonheur, ſes malheurs ? Suppoſé que ſa colère ou ſa bienveillance influe ſur le ſort d'un héros, d'une illuſtre héroïne du drame, leſquels, ayant les mêmes affections, les mêmes foibleſſes, la même nature que moi, ont droit de m'intéreſſer à leur ſort ; quelle part pourrois-je prendre à une action où rien ne ſe paſſe en conſéquence de la nature & de la néceſſité des choſes, où la ſituation la plus déplorable peut devenir en un clin d'œil, par un coup de baguette, par un changement de volooté ſoudain & imprévu, la ſituation la plus heureuſe, & par un autre caprice redevenir funeſte ? Ne feroit-ce pas là des jeux propres, tout au plus, à émouvoir des enfants ?

L'unité d'action, eſſencielle à tout drame & ſans laquelle aucun ouvrage de l'art ne ſauroit plaire, ne feroit-elle pas continuellement bleſſée dans l'Opéra merveilleux ? Des êtres qui ſont au deſſus des lois de notre nature, qui peuvent changer à leur gré le cours des évènements, ne diſſoudroient-ils pas tout le nœud dans les pièces de ce genre ? Un Opéra ne ſeroit donc qu'une ſuite d'incidents qui ſe ſuccèdent les uns aux autres ſans néceſſité, & par conſéquent ſans liaiſon véritable. Le poète pourroit les alonger, les abréger, les ſupprimer à ſa fantaiſie, ſans que ſon ſujet en ſouffrît : il pourroit changer ſes actes de place, faire du premier le troiſième, du quatrième le ſecond, ſans aucun bouleverſement conſidérable de ſon plan : il pourroit dénouer ſa pièce au premier acte, ſans que cela l'empêchât de faire ſuivre cet acte de quatre autres, où il dénoueroit & renoueroit autant de fois qu'il lui plairoit ; ou, pour parler plus exactement, il n'y auroit, dans le fait, ni nœud ni dénouement. Tout ſujet de cette eſpèce ne peut-il pas être traité en un acte, en trois, en cinq, en dix, en vingt, ſelon le caprice & l'extravagance du poète *lyrique* ?

Si ce genre n'a pu enfanter que des drames dénués de tout intérêt & de toute vérité, n'auroit-il pas ainſi empêché les progrès de la Muſique en France, tandis que cet art a été porté au plus haut degré de perfection dans les autres parties de l'Europe ? Comment le ſtyle muſical ſe ſeroit-il formé dans un pays où l'on ne fait chanter que des êtres de fantaiſie, dont les accents n'ont nul modèle dans la nature ? Leur déclamation, étant arbitraire & indéterminée, n'auroit-elle pas produit un chant froid & ſoporifique, une monotonie inſuportable, auxquels perſonne n'auroit réſiſté ſans le ſecours des ballets ? Toute l'expreſſion muſicale ne ſeroit-elle pas ainſi réduite à jouer ſur le mot, en ſorte qu'un acteur ne pourroit prononcer le mot *larmes*, ſans que le muſicien ne le fît pleurer quoiqu'il n'eût aucun ſujet d'affliction, & que dans la ſituation la plus triſte il ne pourroit parler d'un état brillant, ſans que le muſicien ne ſe crût en droit de faire briller ſa voix aux depens de la diſpoſition de ſon âme ? Ne ſeroit-il pas réſulté de cette méthode un dictionnaire des mots réputés *lyriques* ; dictioonaire dont un compoſiteur habile ne manqueroit pas de faire préſent à ſon poète, afin qu'il eût en un ſeul recueil tous les mots dont la Muſique ne ſauroit rien faire, & qu'il ne faut jamais employer dans le *Poème lyrique* ?

Si vous choiſiſſez deux compoſiteurs ; que vous donniez à l'un à exprimer le déſeſpoir d'Andromaque lorſqu'on arrache Aſtyanax du tombeau où ſa piété l'avoit caché, ou les adieux d'Iphigénie qui va ſe ſoumettre au couteau de Calchas, ou bien les fureurs de ſa mère éperdue au moment de cet affreux ſacrifice ; & que vous diſiez à l'autre, Faites-moi une tempête, un tremblement de terre, un chœur d'Aquilons, un débordement de Nil, une deſcente de Mars, une conjuration magique, un ſabbat iofernal : n'eſt-ce pas dire à celui-ci, Je vous choiſis pour faire peur ou plaiſir aux enfants ; & à l'autre, Je vous choiſis pour être l'admiration des ſiècles ? n'eſt-il pas évident que l'un a dû reſter barbare, & ſa muſique ſans ſtyle, ſans expreſſion, ſans caractère ; & que l'autre a dû, ou reoooer à ſon projet, ou, s'il y a réuſſi, devenir ſublime ?

Deux poètes qu'on auroit ainſi employés ne ſeroieot-ils pas dans le même cas ? L'un n'auroit-il pas apris à parler le langage du ſentiment, des paſſions, de la nature ? l'autre ne ſeroit-il pas reſté foible, froid, & maniéré ? Quand il auroit eu le talent de la Poéſie, ſon faux genre l'auroit trompé ſur l'emploi qu'il en faut faire : la pompe épique auroit pris dans ſon ſtyle la place du naturel de la Poéſie dramatique ; au lieu de ſcènes naturellement dialoguées, nous n'aurions eu que des recueils de maximes, de madrigaux, d'épigrammes, de tournures, & de cliquetis de mots pour leſquels la Muſique n'a jamais connu d'expreſſion ; le goût ſe ſeroit ſi peu formé, qu'on n'auroit point ſenti la différence de l'harmonie poétique & de l'harmonie muſicale, ni compris que le plus beau morceau de Tibulle ſeroit déplacé dans le *Poème lyrique*, préciſément par ce qui le rend ſi beau & ſi précieux ; on auroit vu enfin l'étrange phénomène d'un poète *lyrique*, plein de douceur & de nombre, plein de charme

à la lecture, & dont il ſeroit cependant impoſſible de mettre les pièces en muſique.

Ce faux genre, où rien ne rappelle à la nature, n'auroit-il pas empêché le muſicien françois de connoître & de ſentir cette diſtinction fondamentale de l'air & du récitatif? Un chant lourd & trainant, ſemblable au chant gothique de nos égliſes, ſeroit devenu le récitatif de l'Opéra. Pour lui donner de l'expreſſion, on l'auroit ſurchargé de ports de voix, de trilles, de chevrottemens; & malgré ces laborieux efforts, on ne ſe ſeroit pas ſeulement douté de l'art de ponctuer le chant, de faire une interrogation, une exclamation en chantant. La lenteur inſoutenable de ce récitatif, ſon caractère contraire à toute eſpèce de déclamation, auroient d'ailleurs rendu l'exécution d'une véritable ſcène impoſſible ſur ce théâtre. L'air, cette autre partie principale du drame en muſique, ſeroit encore ſi peu trouvé, que le mot même ne s'entendroit que des pièces que le muſicien fait pour la danſe, ou des couplets dans leſquels le poète renferme des maximes qu'il fait ſervir au dialogue de la ſcène, & dont le compoſiteur fait des chanſons que l'acteur chante avec une ſorte de mouvement. On auroit pu ajouter aux divertiſſemens de ce ſpectacle des *ariettes*, mais qui ne ſont jamais en ſituation, qui ne tiennent point au ſujet, & dont la dénomination même indique la pauvreté & la puérilité. Ces ariettes auroient encore merveilleuſement contribué à retarder les progrès de la Muſique; car il vaut ſans doute mieux que la Muſique n'exprime rien, que de la voir ſe tourmenter autour d'une *lance*, d'un *murmure*, d'un *voltige*, d'un *enchaîne*, d'un *triomphe*, &c.

Par l'idée d'expoſer aux yeux ce qui ne peut agir que ſur l'imagination & ne faire de l'effet qu'en reſtant inviſible, le poète n'auroit-il pas entrainé le décorateur dans des écarts & dans des biſarreries qui lui auroient fait méconnoître le véritable emploi d'un art ſi précieux à la repréſentation théatrale? Quel modèle un jardin enchanté, un palais de fée, un temple aérien, *&c*, a-t-il dans la nature? Que peut-on blâmer ou louer dans le projet & l'exécution d'une telle décoration, à moins que le décorateur ne paroiſſe ſublime à proportion qu'il eſt extravagant? Ne lui faut-il pas cent fois plus de goût & de génie pour nous montrer un grand & bel édifice, un beau payſage, une belle ruine, un beau morceau d'architecture? Seroit-ce une entrepriſe bien ſenſée, de vouloir imiter dans les décorations les phénomènes phyſiques & la nature en mouvement? Les agitations, les révolutions, celles qui attachent & qui effrayent, ne doivent-elles pas plus tôt être dans le ſujet de l'action & dans le cœur des acteurs, que dans le lieu qu'ils occupent?

Quand il ſeroit poſſible de repréſenter avec ſuccès les phénomènes de la nature & tout ce qui accompagneroit l'apparition d'un dieu ſur un théâtre de grandeur convenable; l'hypothèſe d'un ſpectacle où les perſonnages parlent, quoiqu'en chantant, n'eſt-elle pas beaucoup trop voiſine de notre nature pour être employée dans un drame dont les acteurs ſont des dieux? Le bon goût n'ordonneroit-il pas de réſerver de tels ſujets au ſpectacle de la danſe & de la pantomime, afin de rompre entre les acteurs & le ſpectateur le lien de la parole qui les raprocheroit trop, & qui empêcheroit celui-ci de croire les autres d'une nature ſupérieure à la ſienne? Si cette obſervation étoit juſte, il faudroit confier le genre merveilleux à l'Éloquence muette & terrible du geſte, & faire ſervir la Muſique, dans ces occaſions, à la traduction, non des diſcours, mais des mouvements.

Voilà quelques-unes des queſtions qu'il faudroit éclaircir ſans prévention, avant de prononcer ſur le mérite du genre appelé *merveilleux*, & avant d'entreprendre la poétique de l'Opéra françois. Les arts & le goût public ne pourroient que gagner infiniment à une diſcuſſion impartiale.

De l'Opéra italien. Après la renaiſſance des Lettres, l'art dramatique s'eſt rapidement perfectionné dans les différentes contrées de l'Europe. L'Angleterre a eu ſon Shakeſpeare: la France a eu, d'un côté, ſon immortel Molière; & de l'autre, ſon Corneille, ſon Racine, & ſon Voltaire. En Italie, on s'eſt auſſi bientôt débarraſſé de ce faux genre appelé *merveilleux*, que la barbarie du goût avoit introduit dans le ſiècle dernier ſur tous les théâtres de l'Europe; & dès qu'on a voulu chanter ſur la ſcène, on a ſenti qu'il n'y avoit que la Tragédie & la Comédie qui puſſent être miſes en muſique. Un heureux haſard ayant fait naître au même inſtant le poète *lyrique* le plus touchant, le plus énergique, l'illuſtre Métaſtaſio, & ce grand nombre de muſiciens de génie que l'Italie & l'Allemagne ont produits, & à la tête deſquels la poſtérité lira en caractères ineffaçables les noms de Vinci, de Haſſe, & de Pergoleſi; le drame en muſique a été porté en ce ſiècle au plus haut degré de perfection. Tous les grands tableaux, les ſituations les plus intéreſſantes, les plus pathétiques, les plus terribles; tous les reſſorts de la Tragédie, tous ceux de la véritable Comédie ont été ſoumis à l'art de la Muſique, & en ont reçu un degré d'expreſſion & d'enthouſiaſme qui a partout entrainé & les gens d'eſprit & de goût, & le peuple. La Muſique ayant été conſacrée en Italie, dès ſa naiſſance, à ſa véritable deſtination, à l'expreſſion du ſentiment & des paſſions, le poète lyrique n'a pu ſe tromper ſur ce que le compoſiteur attendoit de lui; il n'a pu égarer celui-ci à ſon tour, & lui faire quitter la route de la nature & de la vérité.

En revanche, il ne faut pas s'étonner que, dans la patrie du goût & des arts, la Tragédie ſans Muſique ait été entièrement négligée. Quelque tou-

chante que ſoit la repréſentation tragique, elle paroîtra toujours foible & froide à côté de celle que la Muſique aura animée ; & en vain la déclamation voudroit-elle lutter contre les effets du chant & de ſes impreſſions. Pour ſe conſoler de n'avoir point égalé ſes voiſins en Muſique, la France doit ſe dire que ſes progrès dans cet art l'auroient peut-être empêchée d'avoir ſon Racine.

Pourquoi donc l'Opéra italien, avec des moyens ſi puiſſants, n'a-t-il pas renouvelé de nos jours ces terribles effets de la Tragédie ancienne dont l'Hiſtoire nous a conſervé la mémoire ? Comment a-t-on pu aſſiſter à la repréſentation de certaines ſcènes, ſans craindre d'avoir le cœur trop douloureuſement déchiré, & de tomber dans un état trop voiſin de la ſituation déplorable des héros de ce ſpectacle ? Ce n'eſt ni le poète ni le compoſiteur qu'un Critique éclairé accuſera dans ces occaſions d'avoir été au deſſous du ſujet ; il faut donc examiner de quels moyens on s'eſt ſervi, pour rendre tant de ſublimes efforts du génie ou inutiles ou de peu d'effet.

Lorſqu'un ſpectacle ne ſert que d'amuſement à un peuple oiſif, c'eſt à dire, à cette élite d'une nation, qu'on apelle *la bonne compagnie*, il eſt impoſſible qu'il prenne jamais une certaine importance ; & quelque génie que vous accordiez au poète, il faudra bien que l'exécution théatrale & mille détails de ſon *Poème* ſe reſſentent de la frivolité de ſa deſtination. Sophocle, en faiſant des tragédies, travailloit pour la Patrie, pour la Religion, pour les plus auguſtes ſolennités de la République. Entre tous les poètes modernes, Métaſtaſio a peut-être joui du ſort le plus doux & le plus heureux ; à l'abri de l'envie & de la perſécution, qui ſont aujourd'hui aſſez volontiers la récompenſe du génie, comme elles l'étoient quelquefois chez les anciens des vertus & des ſervices rendus à l'État, les talents du premier poète d'Italie ont été conſtamment honorés de la protection de la maiſon d'Autriche : que ſon rôle à Vienne eſt cependant différent de celui de Sophocle à Athènes ! Chez les anciens, le ſpectacle étoit une affaire d'État ; chez nous, ſi la police s'en occupe, c'eſt pour lui faire mille petites chicanes, c'eſt pour le faire plier à mille convenances bizarres. Le ſpectateur, les acteurs, les entrepreneurs, tous ont uſurpé ſur le *Poème lyrique* un empire ridicule ; & ſes créateurs, le poète & le muſicien, eux-mêmes victimes de cette tyrannie, ont été le moins conſultés ſur ſon exécution.

Tout le monde ſait qu'en Italie le peuple ne s'aſſemble pas ſeulement aux théâtres pour voir le ſpectacle, mais que les loges ſont devenues autant de cercles de converſation qui ſe renouvellent pluſieurs fois pendant la durée de la repréſentation. L'uſage eſt de paſſer cinq ou ſix heures à l'Opéra ; mais ce n'eſt pas pour lui donner cinq ou ſix heures d'attention : on n'exige du poète que quelques ſituations très-pathétiques, quelques ſcènes très-belles ; & l'on ſe rend facile ſur le reſte. Quand le muſicien a réuſſi à rendre ces fameux morceaux que tout le monde ſait par cœur, d'une manière neuve & digne de ſon art, on eſt ravi, on s'extaſie, on s'abandonne à l'enthouſiaſme ; mais la ſcène paſſée, on n'écoute plus. Ainſi, deux ou trois airs, un beau duetto, une ſcène extrêmement belle, ſuffiſent au ſuccès d'un Opéra, & l'on eſt indifférent ſur la totalité du drame, pourvu qu'il ait donné trois ou quatre inſtants raviſſants, & qu'il dure d'ailleurs le temps qu'on s'eſt deſtiné à paſſer dans la ſalle de l'Opéra.

Chez une nation paſſionnée pour le chant, qui fait au charme de la voix le plus grand des ſacrifices, & où le chant eſt devenu un art qui exige, outre la plus heureuſe diſpoſition des organes, l'étude la plus longue & la plus opiniâtre, le chanteur a dû bientôt uſurper un empire illégitime ſur le compoſiteur & ſur le poète. Tout a été ſacrifié à ſes talents & à ſes caprices. On s'eſt peu choqué des imperfections de l'action théatrale, pourvu que le chant fût exécuté avec cette ſupériorité qui ſéduit & enchante. Le chanteur, ſans s'occuper de la ſituation & du caractère de ſon rôle, a borné tous ſes ſoins à l'expreſſion du chant ; la ſcène a été récitée & jouée avec une négligence honteuſe. Le Public, de ſpectateur qu'il doit être, n'eſt reſté qu'auditeur ; il a fermé les yeux & ouvert les oreilles ; & laiſſant à ſon imagination le ſoin de lui montrer la véritable attitude, le vrai geſte, les traits & la figure de la veuve d'Hector ou de la fondatrice de Carthage, il s'eſt contenté d'en entendre les véritables accents.

Cette indulgence du Public a laiſſé d'un côté l'action théatrale dans un état très-imparfait, & de l'autre, elle a rendu le chanteur maître de ſes maîtres. Pourvu que ſon rôle lui donnât occaſion de développer les reſſources de ſon art & de faire briller ſa ſcience, peu lui importoit que ce rôle fût d'ailleurs ce que le drame vouloit qu'il fût. Le poète fut obligé de quitter le ſtyle dramatique, de faire des tableaux, de coudre à ſon *Poème* quelques morceaux poſtiches de comparaiſons & de poéſie épique : le muſicien, d'en faire des airs dans le ſtyle le plus figuré & par conſéquent le plus oppoſé à la Muſique théatrale ; & pour déterminer le chanteur à ſe charger de quelques airs ſimples & vraîment ſublimes que la ſituation rendoit indiſpenſables au fonds du ſujet, il fallut acheter ſa complaiſance par ces brillants écarts, aux dépens de la vérité & de l'effet général. L'abus fut porté au point que, lorſque le chanteur ne trouvoit pas ſes airs à ſa fantaiſie, il leur en ſubſtituoit d'autres qui lui avoient déja valu des applaudiſſements dans d'autres pièces & ſur d'autres théâtres, & dont il changeoit les paroles comme il pouvoit, pour les aprocher de ſa ſitua-

tion

tion & de ſon rôle le moins mal qu'il étoit poſſible.

Enfin l'entrepreneur de l'Opéra devint, de tous les tyrans du poète, le plus injuſte & le plus abſurde. Ayant étudié le goût du Public, ſa paſſion pour le chant, ſon indifférence pour les convenances & l'enſemble du ſpectacle, voici à peu près le traité qu'il propoſa au poète *lyrique*, en conſéquence de ſes découvertes.

« Vous êtes l'homme du monde dont j'ai le » moins beſoin pour le ſuccès de mon ſpectacle : » après vous, c'eſt le compoſiteur. Ce qui m'eſt » eſſenciel, c'eſt d'avoir un ou deux ſujets que » le Public idolâtre ; il n'y a point de mauvais » opéra avec un Caffarelli, avec une Gabrieli. » Mon métier eſt de gagner de l'argent : comme » je ſuis obligé d'en donner prodigieuſement à » mes chanteurs, vous ſentez qu'il ne m'en reſte » que très-peu pour le compoſiteur, & encore » moins pour vous ; ſongez que votre partage » eſt la gloire.

» Voici quelques conditions fondamentales ſous » leſquelles je conſens de haſarder votre *Poème*, » de le faire mettre en muſique, & de le faire » exécuter par mes chanteurs.

» 1. Votre *Poème* doit être en trois actes, & » ces trois actes enſemble doivent durer au moins » cinq heures, y compris quelques ballets que je » ferai exécuter dans les entr'actes.

» 2. Au milieu de chaque acte il me faut un » changement de ſcène & de lieu, en ſorte qu'il y » ait deux décorations par acte. Vous me direz que » c'eſt proprement demander un *Poème* en ſix » actes, puiſqu'il faut laiſſer la ſcène vide au » moment de chaque changement ; mais ce ſont » des ſubtilités de métier dont je ne me mêle » point.

» 3. Il faut qu'il y ait dans votre pièce ſix rôles, » jamais moins de cinq, ni plus de ſept : ſavoir, » un premier acteur & une première actrice, un » ſecond acteur & une ſeconde actrice ; ce qui » fera deux couples d'amoureux qui chanteront » le *ſoprano*, ou dont un ſeul, ſoit homme » ſoit femme, pourra chanter le *contralto* : le » cinquième rôle eſt celui de tyran, de roi, de » père, de gouverneur, de vieillard ; il appartient » à l'acteur qui chante le *tenore* : au ſurplus vous » pouvez employer encore à des rôles de confi- » dent un ou deux acteurs ſubalternes.

» 4. Suivant cet arrangement judicieux & con- » ſacré d'ailleurs par l'uſage, il vous faut un » double amour : le premier acteur doit être » amoureux de la première actrice ; le ſecond, de » la ſeconde. Vous aurez ſoin de former l'in- » trigue de toutes vos pièces ſur ce plan-là, » ſans quoi je ne pourrai m'en ſervir. Je n'exige » point que la première actrice réponde préci- » ſément à l'amour du premier acteur : au con- » traire, je vous permettrai toute combinaiſon & » toute liberté à cet égard, car je n'aime pas à » faire le difficile ſans ſujet ; & pourvu que l'in- » trigue ſoit double, afin que mes ſeconds ac- » teurs ne diſent pas que je leur fais jouer des » rôles ſubalternes, je ne vous chicannerai point » ſur le reſte. Chaque acteur chantera deux fois » dans chaque acte, excepté peut-être au troi- » ſième, où l'action, ſe hâtant vers ſa fin, ne » vous permettra plus de placer autant d'airs que » dans les actes précédents. L'acteur ſubalterne » pourra auſſi moins chanter que les autres.

» 5. Je n'ai beſoin que d'un ſeul *duetto* : il appar- » tient de droit au premier acteur & à la pre- » mière actrice ; les autres acteurs n'ont pas le » privilège de chanter enſemble. Il ne faut pas » que ce *duetto* ſoit placé au troiſième acte ; il » faut tâcher de le mettre à la fin du premier ou » du ſecond, ou bien au milieu d'un de ces actes, » immédiatement avant le changement de la dé- » coration.

» 6. Il faut que chaque acteur quitte la ſcène » immédiatement après avoir chanté ſon air : ainſi, » lorſque l'action les aura raſſemblés ſur le théâtre, » ils défileront l'un après l'autre, après avoir » chanté chacun à ſon tour. Vous voyez que le « dernier qui reſte a beau jeu de chanter un air » brillant qui contienne une réflexion, une maxime, » une comparaiſon relative à ſa ſituation ou à » celle des autres perſonnages.

» 7. Avant de faire chanter à un acteur ſon » ſecond air, il faut que tous les autres ayent » chanté leur premier ; & avant qu'il puiſſe chanter » ſon troiſième, il faut que tous les autres ayent » chanté leur ſecond ; & ainſi de ſuite juſqu'à la » fin ; car vous ſentez qu'il ne faut pas con- » fondre les rangs, ni bleſſer les droits d'aucun » acteur ».

A ces étranges articles on peut ajouter celui que l'averſion de l'empereur Charles VI pour les cataſtrophes tragiques rendit d'une obſervation indiſpenſable. Ce prince voulut que tout le monde ſortît de l'Opéra content & tranquile ; & Métaſtaſio fut obligé de raccommoder tout ſi bien que, vers le dénouement, tous les acteurs du drame fuſſent heureux : on pardonnoit aux méchants, les bons renonçoient à la paſſion qui avoit cauſé leur malheur ou celui des autres dans le cours du drame, ou bien d'autres obſtacles diſparoiſſoient ; chaque acteur ſe prêtoit un peu, & tout étoit pacifié à la fin de l'Opéra.

Voilà les principes ſur leſquels on fonda la Poétique de l'Opéra italien. Le poète *lyrique* fut traité à peu près comme un danſeur de corde à qui on lie les pieds, afin de rendre ſon métier plus difficile & ſes tours de force plus éclatants.

Si Métaſtaſio, malgré ces entraves, a pu conſerver encore à ſes pièces du naturel & de la vérité, on en eſt juſtement ſurpris : mais l'enſemble du *Poème lyrique* a dû néceſſairement ſe

reſſentir de ces lois biſarres & abſurdes ; la force des mœurs a dû diſparoître avec celle de l'intrigue ; le ſecond couple d'amoureux a dû entraîner cet amour épiſodique qui dépare preſque tous les Opéra d'Italie. De cette manière, le *Poëme lyrique* eſt devenu un problême où il s'agiſſoit de couper toutes les pieces ſur le même patron, de traiter tous les ſujets hiſtoriques & tragiques à peu près avec les mêmes perſonnages.

L'Opéra-comédie ou bouffon n'a pas été ſujet, à la vérité, à toutes ces entraves ; mais il n'a été traité en revanche que par des farceurs ou des poëtes médiocres, qui ont tout ſacrifié à la ſaillie du moment. Ces pièces ſont ordinairement pleines de ſituations comiques, parce que la néceſſité de placer l'air produit la néceſſité de créer la ſituation ; mais pourvu qu'elle fût originale & plaiſante, on pardonnoit au poëte l'extravagance du plan & de l'enſemble, & les moyens pitoyables dont il ſe ſervoit pour amener les ſituations.

Ce qu'il faut avouer à la gloire du poëte & du compoſiteur, c'eſt qu'ils ne ſe ſont jamais trompés un inſtant ſur leur vocation ni ſur la deſtination de leur art ; & ſi l'Opera italien eſt rempli de défauts qui en affoibliſſent l'impreſſion & l'effet, heureuſement il n'y en a aucun qu'on ne puiſſe retrancher ſans toucher au fond & à l'eſſence du *Poëme lyrique*.

De quelques acceſſoires du Poëme lyrique.

Nous avons dit ce qu'il faut penſer des couplets, des duo, & de la manière dont on peut faire chanter deux ou pluſieurs acteurs enſemble ſans bleſſer le bon ſens & la vraiſemblance ; il nous reſte à parler des Chœurs, qui ſont très-fréquents dans les Opéra françois & très-rares dans les Opéra italiens. Celui-ci eſt ordinairement terminé par un couplet que tous les acteurs réunis chantent en chœur, & qui, ne tenant point au ſujet, diſparoîtra dès qu'il ſera permis au poëte de dénouer ſa pièce comme le ſujet l'exige. Il n'y a pas moyen de coudre un couplet en chœur après l'opéra de Didon abandonnée. Dans l'Opéra françois chaque acte a ſon divertiſſement, & chaque divertiſſement conſiſte en danſes & en chœurs chantants ; & les partiſans de ce ſpectacle ont toujours compté les chœurs parmi ſes principaux avantages.

Pour juger quel cas il en faut faire, on n'a qu'à ſe ſouvenir de ce qui a été dit plus haut au ſujet du Couplet, que le bon goût n'a jamais permis de regarder comme une partie de la muſique théatrale. S'il eſt contre le bon ſens qu'un acteur réponde à l'autre par une chanſon, avec quelle vraiſemblance une aſſemblée entière ou tout un peuple pourra-t-il manifeſter ſon ſentiment en chantant enſemble & en chœur le même couplet, les mêmes paroles, le même air ? Il faudra donc ſuppoſer qu'ils ſe ſont concertés d'avance, & qu'ils ſont convenus entre eux de l'air & des paroles par leſquels ils exprimeroient leur ſentiment ſur ce qui fait le ſujet de la ſcène & qu'ils ne pouvoient ſavoir auparavant ? Que dans une cérémonie religieuſe le peuple aſſemblé chante une hymne à l'honneur de quelque divinité, je le conçois : mais ce couplet eſt un cantique ſacré que tout le peuple ſait de tout temps par cœur ; & dans ces occaſions les chœurs peuvent être auguſtes & beaux. Tout un peuple, témoin d'une ſcène intéreſſante, peut pouſſer un cri de joie, de douleur, d'admiration, d'indignation, de frayeur, *&c.* Ce chœur, qui ne ſera qu'une exclamation de quelques mots, & plus ſouvent qu'un cri inarticulé, pourra être du plus grand effet. Voilà à peu près l'emploi des chœurs dans la Tragédie ancienne ; mais que ces chœurs ſont différents de ces froids & bruyants couplets que débitent les choriſtes de l'Opéra françois, ſans action, les bras croiſés, & avec un effort de poumons à étourdir l'oreille la plus aguerrie !

Le bon goût préſerira donc les chœurs du *Poëme lyrique*, juſqu'à ce que l'Opéra ſe ſoit aſſez rapproché de la nature pour exécuter les grands tableaux & les grands mouvements avec la vérité qu'ils exigent. A ce beau moment pour les arts, qu'on m'amène l'homme de génie qui ſait le langage des paſſions & la ſcience de l'harmonie, & je ſerai ſon poëte, & je lui donnerai les paroles d'un chœur que perſonne ne pourra entendre ſans ſiffonner. Suppoſons un peuple opprimé, avili ſous le règne d'un odieux tyran ; suppoſons que ce tyran ſoit maſſacré, ou qu'il meure dans ſon lit (car qu'importe après tout le ſort d'un méchant ?), & que le peuple, ivre de la joie la plus effrénée de s'en voir délivré, s'aſſemble pour lui proclamer un ſucceſſeur. Pour que mon ſujet devienne hiſtorique, j'appellerai le tyran *Commode*, & ſon ſucceſſeur à l'Empire, *Pertinax* ; & voici le chœur que je propoſe au muſicien de faire chanter au peuple romain.

« Que l'on arrache les honneurs à l'ennemi » de la patrie .... l'ennemi de la patrie ! le » parricide ! le gladiateur ! .... Qu'on arrache » les honneurs au parricide ... qu'on traîne le » parricide .... qu'on le jette à la voirie .... » qu'il ſoit déchiré .... l'ennemi des dieux ! » le parricide du ſénat ! à la voirie, le gladia- » teur ! .... l'ennemi des dieux ! l'ennemi du » ſénat ! à la voirie ! .... à la voirie ! .... » Il a maſſacré le ſénat ; à la voirie ! Il a maſ- » ſacré le ſénat ; qu'il ſoit déchiré à coups de » crocs ! .... Il a maſſacré l'innocent ; qu'on » le déchire .... qu'on le déchire, qu'on le » déchire .... Il n'a pas épargné ſon propre » ſang ; qu'on le déchire ... Il avoit médité » ta mort ; qu'on le déchire ! Tu as tremblé pour » nous, tu as tremblé avec nous, tu as partagé » nos dangers .... O Jupiter ! ſi tu veux notre

» bonheur, conſerve nous Pertinax ! . . . Gloire » à la fidélité des prétoriens ! . . . . aux armées » romaines . . . . à la piété du ſénat ! . . . Pertinax, nous te le demandons, que le parricide » ſoit trainé . . . . qu'il ſoit trainé, nous te le » demandons . . . . Dis avec nous, Que les délateurs ſoient expoſés aux lions . . . Dis, Aux » lions le gladiateur . . . . Victoire à jamais » au peuple romain ! . . . liberté ! victoire ! . . . » Honneur à la fidélité des ſoldats ! . . . aux » cohortes prétoriennes ! . . . Que les ſtatues du » tyran ſoient abattues ! . . . partout, partout ! . . . » Qu'on abatte le parricide, le gladiateur ! . . . » qu'on traîne l'aſſaſſin des citoyens ! . . . qu'on » briſe ſes ſtatues ! . . Tu vis, tu vis, tu nous » commandes, & nous ſommes heureux . . . ah ! » oui, oui, nous le ſommes . . . nous le ſommes » vraiment, dignement, librement . . . nous ne » craignons plus. Tremblez, Delateurs ! . . . notre » ſalut le veut . . . . Hors du Sénat les délateurs ! . . . à la hache, aux verges les délateurs ! . . . aux lions les délateurs ! . . . . aux » verges les délateurs ! . . . Périſſe la mémoire » du parricide, du gladiateur ! . . . périſſent les » ſtatues du gladiateur ! . . . à la voirie le gladiateur ! . . . Céſar, ordonne les crocs . . . . » que le parricide du Sénat ſoit déchiré . . . . » Ordonne, c'eſt l'uſage de nos aïeux . . . Il fut » plus cruel que Domitien . . . plus impur que » Néron . . . qu'on lui faſſe comme il a fait ! . . . » Réhabilite les innocents . . . Rends honneur à » la mémoire des innocents . . . Qu'il ſoit trainé, » qu'il ſoit trainé ! . . . Ordonne, ordonne, nous » te le demandons tous . . . il a mis le poignard » dans le ſein de tous. Qu'il ſoit trainé ! . . . . » il n'a épargné ni âge, ni ſexe, ni ſes parents, » ni ſes amis ; qu'il ſoit trainé ! . . . il a dépouillé les temples ; qu'il ſoit trainé ! . . . . » il a violé les teſtaments ; qu'il ſoit trainé ! . . . » il a ruiné les familles ; qu'il ſoit trainé ! . . . » il a mis les têtes à prix ; qu'il ſoit trainé ! . . . » il a vendu le Sénat ; qu'il ſoit trainé ! . . . il » a ſpolié l'héritier ; qu'il ſoit trainé ! . . . Hors » du Sénat ſes eſpions ; hors du Sénat ſes délateurs ! . . . hors du Sénat les corrupteurs d'eſclaves ! . . . Tu as tremblé avec nous . . . tu » ſais tout . . . tu connois les bons & les méchants ; tu ſais tout . . . Punis qui l'a mérité ; » répare les maux qu'on nous a faits . . . Nous » avons tremblé pour toi . . . nous avons rampé » ſous nos eſclaves . . . Tu règnes, tu nous commandes : nous ſommes heureux . . . oui, nous » le ſommes . . . Qu'on faſſe le procès au parricide ! . . . Ordonne, ordonne ſon procès . . . . » Viens, montre-toi, nous attendons ta préſence . . . » Hélas ! les innocents ſont encore ſans ſépulture ! . . . » Que le cadavre du parricide ſoit trainé ! . . . . » Le parricide a ouvert les tombeaux, il en a fait » arracher les morts . . . . que ſon cadavre ſoit » trainé ! ».

Voilà un Chœur ; voilà comme il convient de faire parler un peuple entier, quand on oſe le montrer ſur la ſcène. Qu'on compare cette acclamation du peuple romain à l'élévation de l'empereur Pertinax, avec l'acclamation des Zéphirs, lorſqu'Atys eſt nommé *grand ſacrificateur de Cybèle :*

Que devant vous tout s'abaiſſe & tout tremble.
Vivez heureux, vos jours ſont notre eſpoir :
Rien n'eſt ſi beau que de voir enſemble,
Un grand mérite avec un grand pouvoir.
Que l'on béniſſe
Le Ciel propice,
Qui dans vos mains
Met le ſort des humains.

On qu'on lui compare cet autre chœur d'une troupe de dieux de fleuves :

Que l'on chante, que l'on danſe,
Rions tous, lorſqu'il le faut ;
Ce n'eſt jamais trop tôt
Que le plaiſir commence.
On trouve bientôt la fin
Des joues de réjouïſſance ;
On a beau chaſſer le chagrin,
Il revient plus tôt qu'on ne penſe.

Quel peuple a jamais exprimé ſes tranſports les plus vifs d'une manière auſſi plate & auſſi froide ? Qu'on ſe rappelle maintenant l'air encore plus plat que Lully a fait ſur ces couplets, & l'on trouvera que le muſicien a ſurpaſſé ſon poète de beaucoup.

Que les gens de goût décident entre ces chœurs & celui que je propoſe, & ils ſeront forcés de m'adjuger le rang ſur le premier poète *lyrique* de France : c'eſt que le tendre Quinant a cherché ſes Chœurs dans un genre inſipide & faux ; & moi, j'ai pris le mien dans la vérité & dans l'Hiſtoire, où Lampride nous l'a conſervé mot pour mot.

Ce chœur pourra paroître long ; mais ce ne ſera pas à un compoſiteur habile, qui ſentira au premier coup d'œil avec quelle rapidité tous ces cris doivent ſe ſuccéder & ſe répéter. Il me reprochera plus tôt d'avoir empiété ſur ſes droits ; & au lieu de m'en tenir, comme le poète le doit, à une ſimple eſquiſſe des principales idées, dont l'interprétation appartient à la Muſique, d'avoir déja mis dans mon chœur toute ſorte de déclamations, tout le déſordre, tout le tumulte, toute la confuſion d'une populace effrénée ; d'avoir diſtribué, pour ainſi dire, tous les rôles & toute la partition ; d'avoir marqué les cris qui ne ſont pouſſés que par une ſeule voix, tandis qu'un autre reproche part d'un autre côté, ou qu'une imprécation eſt interrompue par une acclamation de joie ; ou qu'on ſe met à rappeler tous les forfaits du

tyran l'un après l'autre ; que l'un commence, *il n'a épargné ni âge ni ſexe ;* qu'un autre ajoûte, *ni ſes parents ;* qu'un troiſième achève, *ni ſes amis ;* que tous ſe réunilſent à crier : *Qu'il ſoit traîné !* voilà des entrepriſes dignes d'un homme de génie. Quel tableau ! je me ſens frapé de cris d'un millioo d'hommes ivres de fureur & de joie ; je frémis à l'aſpect de l'image la plus effrayante & la plus terrible de l'enthouſiaſme populaire.

De la Danſe. La Danſe eſt devenue, dans tous les pays, la compagne du ſpectacle en Muſique.

En Italie, comme ſur les autres théâtres de l'Europe, ou remplit les entr'actes du *Poëme lyrique* par des balets qui n'y ont aucun raport : ſi cet uſage eſt barbare, il eſt encore de ceux qu'on peut abolir, ſans toucher au fonds du ſpectacle ; & cela arrivera, dès que le *Poëme lyrique* ſera délivré de ſes épiſodes, & ſera conme ſon eſprit & la conſtitution l'exigent.

En France, on a aſſocié le ballet immédiatement avec le chant & avec le fonds de l'Opéra : arrive-t-il quelque incident heureux ou malheureux ? auſſi-tôt il eſt célébré par des danſes, & l'action eſt ſuſpendue par le ballet ; cette partie poſtiche eſt même devenue, en ces derniers temps, la principale du *Poëme lyrique :* chaque acte a beſoin d'un divertiſſement, terme qui n'a jamais été pris dans une acception plus propre & plus ſtricte ; & le ſuccès d'un opéra dépend aujourdhui, non pas préciſément de la beauté des ballets, mais de l'habileté des danſeurs qui l'exécutent.

Rien, ce ſemble, ne dépoſe plus fortement contre le *Poëme* & la Muſique de l'Opéra françois, que le beſoin continuel & urgent de ces ballets : il faut que l'action de ce *Poëme* ſoit dénoée d'intérêt & de chaleur, puiſque nous pouvons ſouffrir qu'elle ſoit interrompue & ſuſpendue à tout inſtant par des menuets & des rigaudons ; il faut que la monotonie du chant ſoit d'un conui inſupportable, puiſque nous n'y teoons qu'autant qu'il eſt coupé, dans chaque acte, par un divertiſſement.

Suivant cet uſage, l'Opéra françois eſt deveno un ſpectacle où tout le bonheur & tout le malheur des perſornages ſe réduit à voir danſer autour d'eux.

Pour juger ſi cet uſage mérite l'approbation des gens de goût, & ſi c'eſt un avantage ineſtimable, comme on l'entend dire ſans ceſſe, que l'Opéra françois a ſur tous les ſpectacles *lyriques*, de réunir la Danſe à la Poëſie & à la Muſique ; il ſera néceſſaire de réfléchir ſur les obſervatioos ſuivantes.

La Danſe, ainſi que le Couplet, peut quelquefois être hiſtorique dans le *Poëme lyrique.* Roland arrive au rendez-vous que la perfide Angélique lui a donné ; après l'avoir vainement attendue pendant quelque temps, il voit venir une troupe de jeunes gens qui, en chantant & en danſant, célèbrent le bonheur de Médor & d'Angélique qu'ils viennent de conduire au port. C'eſt par ces expreſſions de joie d'une Jeuneſſe innocente & vive, que Roland aprend ſon malheur & la trahiſon de ſa maîtreſſe. Cette ſituatioo eſt très-belle, & c'eſt avec raiſon qu'on a regardé cet acte comme le chef-d'œuvre du Théâtre *lyrique* en France. Voyons ſi l'exécution & la repréſentation théâtrale répondent à l'idée ſublime du poëte, & ſi Quinaut n'a pas été obligé lui-même de la gâter pour ſe conformer à l'uſage de l'Opéra. Roland, après avoir attendu long temps, après avoir examiné les chiffres & les inſcriptions & réprimé les ſoupçons que ſon cœur jaloux en a conçus, entend une muſique champêtre ; c'eſt la Jeuneſſe qui revient ſur ſes pas, après avoir conduit Médor & Angélique : Roland, dans l'eſpérance de trouver ſa maîtreſſe parmi cette troupe joyeuſe, quitte la ſcène & va au devant du bruit ; à l'inſtant même la Jeuneſſe danſante & chantante paroît : Roland devroit reparoître avec elle ; mais apparamment qu'il s'eſt deja aperçu qu'Angélique n'y eſt point ; ainſi, il va la chercher dans les lieux d'alentour, & abandonne la place aux danſeurs & aux choriſtes. Ce n'eſt qu'après que ceux-ci nous ont divertis pendant une demi-heure par leurs couplets & leurs rigaudons, que le héros revient & s'éclaircit ſur ſon malheur. Il eſt évident qu'en ne conſultant ſur ce ballet que le boo goût, la Jeuneſſe ne ſera autte choſe que traverſer le théâtre en danſant ; que dans le premier inſtant ils nommeront Medor & Angélique ; que dès cet inſtant Roland s'éclaircira ſur ſon malheur en frémiſſant ; & qu'il n'aura pas plus que nous la patience d'attendre que les entrées & les contredanſes ſoient finies, pour aprendre un ſort qui nous intéreſſe uniquemeot. J'avoue qu'il n'eſt pas contre la vraiſemblance qu'une Jeuneſſe pleine de tendreſſe & de joie s'arrête dans un lieu délicieux poor danſer & chanter : mais c'eſt ſeulement ſuſpendre l'action du *Poëme* au moment le plus intéreſſant ; car ce ne ſont ni les amours d'Angélique & de Médor, ni leur éloge, qoi ſont le ſujet de la ſcène. Eh ! que nous ſont tous les froids couplets qu'on chante à cette occaſion ? c'eſt le malheur de Roland & la manière naturelle & naïve dont il en eſt inſtruit, qui ſont le charme & l'intérêt de cette ſituation vraiment admirable.

Je me ſuis étendu exprès ſur le ballet le plus heureoſement placé qu'il y ait ſur le Théâtre *lyrique* en France, & l'on voit à quoi le goût & le bon ſens réduiſent ce ballet. Que feront-ils donc de ceux que le poëte amène à tout propos ? & ſi leur voix eſt jamais écoutée ſur ce Théâtre, ſera-t-il permis à un héros de l'Opéra de prouver à ſa maîtreſſe l'excès de ſes feux par une troupe de gens qui danſeront autour d'elle ?

Mais l'idée d'aſſocier dans le même ſpectacle deux manières d'imiter la nature, ne ſeroit-elle

pas eſſenciellement oppoſée au bon ſens & au vrai goût? ne ſeroit-ce pas là une barbarie digne de ces temps gothiques, où le devant d'un tableau étoit exécuté en relief, où l'on barbouilloit une belle ſtatue pour lui faire des ieux noirs ou des cheveux châtains? Seroit-il poſſible de confondre deux hypothèſes différentes dans le même *Poëme*, & de le faire exécuter moitié par des gens qui diſent qu'ils ne ſavent parler qu'en chantant, moitié par d'autres qui prétendent n'avoir d'autre langage que celui du geſte & des mouvements?

Pour exécuter ce ſpectacle avec ſuccès, ne faudroit-il pas du moins avoir des acteurs également habiles dans les deux arts, auſſi bons danſeurs qu'excellents chanteurs? Comment ſeroit-il poſſible de ſupporter que les uns ne danſaſſent jamais & que les autres ne chantaſſent jamais? ſeroit-il bien agréable pour un dieu de ne ſavoir pas danſer le plus méchant couplet d'une chaconne, & d'être obligé de céder ſa place à M. Veſtris, qui n'eſt qualifié dans le programme que du titre de ſuivant, mais qui écraſe ſon dieu en un inſtant par la grâce & la nobleſſe de ſes attitudes, tandis que celui-ci eſt relégué, avec ſon rang ſuprême, ſur une banquette dans un coin du théâtre.

Une exécution ou puérile ou impoſſible, voilà un des moindres inconvénients de cette confuſion de deux talents, de deux manières d'imiter, qu'on a ôſé regarder comme un avantage, & qui a certainement empêché les progrès de la Danſe en France.

A en juger par l'emploi continuel des ballets, on ſeroit autoriſé à croire que l'art de la Danſe eſt porté au plus haut degré de perfection ſur le théâtre de l'Opéra françois: mais lorſqu'on conſidère que le ballet n'eſt employé à l'Opéra françois qu'à danſer, & non à imiter par la Danſe; on n'eſt plus ſurpris de la médiocrité où l'art de la Danſe eſt reſté en France, & l'on conçoit qu'un françois plein de talents & de vûes (M. Noverre) a pu être dans le cas d'aller créer le ballet loin de ſa patrie.

Il eſt vrai qu'en liſant les programmes des différents opéra, on y trouve une variété merveilleuſe de fêtes & de divertiſſements; mais cette variété fait place, dans l'exécution, à la plus triſte uniformité. Toutes les fêtes ſe réduiſent à danſer pour danſer; tous les ballets ſont compoſés de deux files de danſeurs & de danſeuſes, qui ſe rangent de chaque côté du théâtre, & qui, ſe mêlant enſuite, forment des figures & des groupes ſans aucune idée. Les meilleurs danſeurs cependant ſont réſervés pour danſer tantôt ſeuls, tantôt deux; dans les grandes occaſions, ils forment des pas de trois, de quatre, & même de cinq ou de ſix; après quoi le corps du ballet qui s'eſt arrêté pour laiſſer la place à ſes maîtres, reprend ſes danſes juſqu'à la fin du ballet. Pour tous ces différents divertiſſements, le muſicien fournit des chaconnes, des loures, des ſarabandes, des menuets, des paſſepieds, des rigaudons, des gavottes, des contredanſes. S'il y a quelquefois dans un ballet une idée, un inſtant d'action, c'eſt un pas de deux ou de trois qui l'exécute, après quoi le corps du ballet reprend inconſtinent ſa danſe inſipide. La ſeule différence réelle qu'il y a d'une fête à une autre, ſe réduit à celle que le tailleur de l'Opéra y met, en habillant le ballet tantôt en blanc, tantôt en vert, tantôt en jaune, tantôt en rouge, ſuivant les principes & l'etiquette du magaſin.

Le ballet n'eſt donc proprement, dans l'Opéra françois, qu'une Académie de Danſe, où, ſous les ieux du Public, les ſujets médiocres s'exercent à figurer, à ſe rompre, à ſe reformer; & les grands danſeurs, à nous montrer des études plus difficiles dans différentes attitudes nobles, gracieuſes, & ſavantes. Le poëte donne à ces exercices académiques cinq ou ſix noms différents dans le cours de ſon *Poëme*; il fait donner à ſes danſeurs tantôt des bas blancs, tantot des bas rouges, tantôt des perruques blondes, tantôt des perruques noires: mais l'homme de goût n'aperçoit d'ailleurs aucune diverſité dans ſes ballets, & ne peut que regretter que tant d'habiles danſeurs ne ſoient employés qu'à faire ſur un théâtre des pas & des tours de ſalle.

C'eſt en effet avoir méconnu trop long temps l'uſage de l'art qui agit ſur nos ſens avec le plus d'empire, & qui produit les impreſſions les plus profondes & les plus terribles. Que dirions-nous d'une Académie de peintres & de ſtatuaires qui, dans une expoſition publique de leurs ouvrages, ne nous montreroient que des études, des têtes, des bras, des jambes, des attitudes, ſans idée, ſans aplication, ſans imitation préciſe? Toutes ces choſes ont ſans doute du prix aux ieux d'un connoiſſeur éclairé: mais un ſalon d'expoſition eſt autre choſe qu'un atelier.

Il en eſt de la Danſe comme du Chant: la joie doit avoir créé les premières danſes comme elle a inſpiré les premiers chants; mais un menuet, une contredanſe, & toute la danſe recréative d'un bal, ſont préciſément auſſi déplacés ſur le théâtre, que la chanſon & le couplet. Ce n'eſt que lorſque l'homme de génie s'eſt aperçu qu'on pouvoit faire de la Danſe un art d'imitation propre à exprimer, ſans autre langue que celle du geſte & des mouvements, tous les ſentiments & toutes les paſſions; ce n'eſt qu'alors que la Danſe eſt devenue digne de ſe montrer ſur la Scène. Il eſt vrai que ce ſpectacle eſt celui de tous qui a fait le moins de progrès parmi les modernes: & ſi nous en avons vu quelques eſſais en Italie, en Angleterre, en Allemagne; il faut convenir qu'il eſt encore loin de ces effets prodigieux des pantomimes dont l'Hiſtoire ancienne nous a conſervé la mémoire.

Le ſpectacle en danſe a beſoin d'un poëte,

d'un muſicien, & d'un maître de ballets ; ſon hypothèſe eſt d'imiter la nature par le geſte & par la pantomime, ſans autre diſcours, ſans autre accent que celui que la Muſique inſtrumentale fournira à l'interprétatioo de ſes mouvements. Le *Poëme-danſe* ou ballet doit être ſuivi, noué, dénoué, comme le *Poëme lyrique* ; il exige encore plus que lui la rapidité de l'action & une grande variété de ſituations. Comme le diſcours ne peut être exprimé dans ce drame que par le geſte, rien n'y ſeroit plus déplacé que des ſcénes de raiſonnement & de converſation ; & le dialogue en général n'y peut être employé, ſoit dans la Tragedie ſoit dans la Comédie, qu'autant qu'il ſert indiſpenſablement de paſſage & de préparation aux grands tableaux & aux ſituations intéreſſantes.

Toute la Poétique du *Poëme lyrique* s'applique naturellement & d'elle-même au *Poëme-ballet* ; comme rien n'eſt moins naturel qu'un opéra où l'on chante d'un bout à l'autre, rien auſſi ne ſeroit plus faux qu'un ballet où l'on danſeroit tonjours. Le créateur du *Poëme-ballet* a dû connoître & diſtinguer dans la nature le moment tranquile & le moment paſſionné, celui de la ſcéne & celui de l'air ; il a dû chercher des maniéres diſtinctes pour exprimer des moments ſi différents, & partager ſon *Poëme* entre la marche & la danſe, comme le muſicien partage le ſien entre le récitatif & l'air.

Suivant ces principes, les perſonnages du *Poëme-ballet* ne danſeront qu'au moment de la paſſion, parce que ce moment eſt réellement, dans la nature, celui des mouvements violents & rapides ; le reſte de l'action ne ſera exécuté que par des geſtes ſimples, par une marche cadencée, plus marquée ; plus poétique que la démarche ordinaire, dont il n'y auroit pas moyen de paſſer naturellement & avec vérité au moment de la danſe.

Ce moment tiendra, dans le *Poëme-ballet*, la place que l'air occupe dans le *Poëme lyrique* : mais l'on jugera aiſément que ce moment ne peut être employé à danſer des menuets, des gavottes, ou des couplets de chaconne ; tous ces airs de danſe ne ſignifient rien, n'imitent rien, n'expriment rien. L'air du moment de la danſe dont le poëte aura indiqué le ſujet & la ſituation, ſera, de la part du muſicien, le dévelopement de la paſſion & de tous ſes mouvements. Le maître des ballets & le danſeur intelligent, s'ils entendent cette langue comme la profeſſion de leur art l'exige, trouveront dans l'air du muſicien tous leurs geſtes notés avec la ſucceſſion & les nuances de tous les mouvements.

Lorſque le poëte aura créé un tel *Poëme* & que le ſpectacle en danſe aura aquis le degré de perfection dont il eſt ſuſceptible, un grand compoſiteur ne dédaignera plus de mettre le *Poëme-ballet* en muſique ; parce que ce ne ſera plus un recueil de jolis menuets & d'autres petits airs de danſe, plus dignes de la guinguette que du Théâtre, & qu'on abandonne en Italie & en Allemagne avec raiſon au premier petit violon de l'Orcheſtre. Cette ſuite de grandes & belles ſituations, puiſée dans le ſujet d'une action unique & terminée par une cataſtrophe convenable, ouvrira au contraire au compoſiteur une vaſte & brillante carrière, où il pourra déployer ſes talents, & concourir à l'effet du ſpectacle le plus noble & le plus intéreſſant qu'on puiſſe offrir à une nation paſſionnée pour les beaux-arts.

Le maître des ballets & le danſeur ſentiront de leur côté que l'exécution de ce *Poëme* demande autre choſe que des pironettes & des gargonillades ; que des attitudes fortes ou gracieuſes, des aplombs, & tout le détail des exercices académiques & des tours de ſalle, n'ont de prix ſur le théâtre qu'autant qu'ils ſont placés à propos, avec goût, & avec intelligence ; qu'ils ſervent à l'expreſſion d'une ſituation touchante, d'une action intéreſſante & pathétique ; & qu'on aperçoit dans le danſeur, indépendamment de cette ſcience, une étude profonde de la nature & de la vérité de ſes mouvements.

Ce qui vient d'être dit ne contient que les premiers éléments d'une Poétique de la Danſe, mais qui mériteroient, pour les progrès d'un art bien peu perfectionné, d'être dévelopés avec plus de ſoin & dans un plus grand détail. Les Lettres pleines de chaleur & de vûes que M. Noverre a publiées ſur la Danſe, il y a quelques années, paroiſſent lui impoſer le devoir d'écrire cette Poétique, & de rendre à ſon art l'empire qui lui eſt dû, & qu'il a exercé chez les anciens par la magie & l'enthouſiaſme de ſon langage.

De l'exécution du Poëme lyrique. La réunion du chant & de la danſe dans le même *Poëme* ne ſeroit point impoſſible & ſeroit peut-être une choſe déſirable ; mais cette aſſociation ſeroit bien différente de celle qu'on a imaginée dans l'Opéra françois, & que le bon goût ſemble proſcrire.

Le Chant eſt un art ſi difficile, il demande tant d'application & d'étude, qu'il ne faut pas eſpérer qu'un grand chanteur puiſſe auſſi être grand acteur ; ce cas ſeroit du moins trop rare pour n'être pas regardé comme une exception : l'exécution du chant & l'expreſſion qu'il exige occupent déja trop un chanteur, pour lui permettre de donner le même ſoin à l'action : très-ſouvent les mouvements que la ſituation demande ſont ſi violents, qu'ils ne permettroient guère de chanter avec grâce, ni même avec la force néceſſaire ; & je crois impoſſible qu'au dernier période de la paſſion, le même acteur-puiſſe chanter avec la chaleur & l'enthouſiaſme qu'il exige, & s'abandonner en même temps au délire & au plus grand déſordre de la paſſion, ſans que la préciſion de ſon chant en ſouffre.

D'un autre côté, en réfléchiſſant ſur le génie de l'*air* ou *aria* des italiens, on voit évidemment

qu'il eſt, dans ſon principe, autant deſtiné à l'expreſſion du geſte qu'à celle du chant; & un pantomime intelligent trouvera dans la partie inſtrumentale de l'air tous ſes geſtes, toute la ſucceſſion de ſes mouvements notés avec la plus grande fineſſe. La Muſique a encore ſur ce point merveilleuſement ſuivi la nature: car la paſſion n'élève pas ſeulement la voix, ne varie pas ſeulement les inflexions; elle met la même variété & la même chaleur auſſi dans le geſte & dans les mouvements. Ainſi, le moment de la paſſion doit être en effet la réunion de ces deux expreſſions: comment les rendrons-nous donc ſur nos théâtres, ſans que l'une ſouffre par l'autre?

Les plus grandes découvertes ſont toujours l'ouvrage du haſard. A Rome, Andronicus, fameux acteur, c'eſt à dire, chanteur & pantomime à la fois, eſt enroué un jour à force de *bis; revocatus obtudit vocem*: le Public ne veut pas ſe paſſer d'un acteur chéri: Andronicus continue donc les jours ſuivants de danſer la pantomime, *agit canticum*; mais comme ſon enrouement ne lui permet pas de chanter, il place un enfant devant le flûteur ou l'orcheſtre, & cet enfant chante pour lui: *Puerum ante tibicinem ſtatuit ad canendum.*

Cet expédient plaît au peuple; Andronicus, diſpenſé par un accident de chanter, s'abandonne avec plus de chaleur au geſte & à la pantomime; & depuis ce moment l'Opéra, *canticum*, eſt exécuté par deux ſortes d'acteurs qui repréſentent un même ſujet en même temps, ſur les mêmes airs, ſur les mêmes meſures, ſur la même ſcène, les uns par le chant, les autres par la danſe ou pantomime. L'hiſtrion ou le pantomime ne chante plus que de la main, *hiſtrionibus fabularum actus relinquitur*; & le chanteur ne joue plus que de la voix: la voix, d'accord avec la flûte, explique en chantant le ſujet; tandis que la Danſe, d'accord avec la meſure du chant, l'exécute en geſticulant. *Ad manum cantatur... Diverbia voci relicta.* Voyez Tite-Live.

Ce que le haſard établit jadis ſur le théâtre de Rome, une imitation réfléchie devroit nous le faire adopter dans l'exécution de notre *Poéme lyrique*: par ce moyen, nos caſtrats, qui ſont ordinairement des chanteurs ſi excellents & des acteurs ſi médiocres, ne ſeroient plus que des inſtruments parlants placés dans l'orcheſtre & le plus près de la ſcène qu'il ſeroit poſſible; ils exécuteroient la partie du chant avec une ſupériorité dont rien ne pourroit les diſtraire, tandis qu'un habile pantomime exécuteroit la partie de l'action avec la même chaleur & la même expreſſion.

Plus on pénétrera l'eſprit du *Poéme lyrique*, plus on ſera engoué de cette idée. L'Opéra ainſi exécuté ne ſera plus reſtreint à ne charmer qu'un petit nombre d'hommes exceſſivement ſenſibles, & qui entendent le langage de la Muſique; le plus ignorant d'entre le peuple ſeroit auſſi avancé que le plus grand connoiſſeur, parce que le pantomime auroit ſoin de lui traduire la Muſique mot pour mot, & de rendre intelligible à ſes yeux ce qu'il n'a pu entendre de ſes oreilles.

Cette manière d'exécuter le *Poéme lyrique* rendroit auſſi au poète & au compoſiteur l'empire que le chanteur & l'entrepreneur ont uſurpé ſur eux; tout ce qui ne tient pas au fond du ſujet ne ſeroit plus ſupportable ſur ce théâtre. Tout le ſtyle figuré & épique diſparoîtroit des ouvrages dramatiques; car quel geſte le pantomime trouveroit-il pour l'expreſſion de telles paroles & de tels airs? & comment nous feroit-il ſentir, ſans devenir ridicule, qu'il reſſemble à un courtiſan indompté & fier, ou qu'il ſe compare à un vaiſſeau battu par la tempête? Les ſituations les plus pathétiques ne ſeroient plus énervées par des épiſodes froids & ſubalternes; le poète, peu embarraſſé de la durée du ſpectacle & du nombre des acteurs, conduiroit ſon ſujet par une intrigue ſimple, forte, & rapide, à la cataſtrophe que l'Hiſtoire ou la nature des choſes auroit indiquée. Je ne ſais combien d'actes, combien de décorations, combien d'acteurs il faudroit pour l'opéra d'Andromaque & de Didon ainſi conſtruit & exécuté; mais je ſais que ces ſujets, dépouillés de tout ce qui les défigure & les enerve, feroient les impreſſions les plus profondes & les plus terribles. Le muſicien n'auroit rien changé à ſon faire; le poète auroit raproché le ſien de la ſimplicité & de la force du théâtre d'Athènes, & la repréſentation théatrale auroit aquis une vérité & un charme dont il ſeroit téméraire de marquer les effets & les bornes.

Suppoſé que la durée d'un drame ainſi ſerré ne rempliſſe pas le temps conſacré au ſpectacle, rien n'empêcheroit d'imiter encore l'uſage d'Athènes, en repréſentant plus d'une piéce: le *Poéme lyrique* chanté & danſé ſeroit ſuivi du *Poéme ballet*; celui-ci ſeul ſeroit peut-être propre à repréſenter quelques inſtants d'un merveilleux viſible.

Mais le ſort de l'homme veut que ſa petiteſſe paroiſſe toujours à côté de ſes plus ſublimes efforts de génie; & nous mettons dans les affaires les plus ſérieuſes tant de négligence & d'inconſéquence, qu'il ne faut pas nous croire capables de l'obſtination & de la perſévérance néceſſaires à la perfection d'un ſimple art d'amuſement: & le ſort des Empires & le ſort des Théâtres ſont l'ouvrage du haſard; tout dépend de ce concours de circonſtances qu'un heureux ou un malheureux haſard raſſemble. Qu'il paroiſſe quelque part en Europe un grand prince; & après avoir aquis par ſes travaux le droit de conſacrer un glorieux loiſir à la culture des beaux-arts, qu'il porte ſes vûes ſur le plus beau de tous: & l'art dramatique deviendra ſous ſon régne le plus grand monument

érigé à la félicité publique & à la gloire du génie de l'homme.

Les Italiens ont un *Poème lyrique* qu'ils appellent *Oratorio ;* ce ſont des drames dont le ſujet eſt tiré de nos livres ſacrés : on les a quelquefois joués ſur des théâtres élevés dans les égliſes ; mais ces exemples ſont rares, & communément on ne fait aucun uſage de ces pièces. Il eſt étonnant que la Puiſſance ſpirituelle, qui favoriſe ſi fort en Italie les pompes religieuſes, n'ait pas ſeconde la Poéſie & la Muſique dans le deſſein de ſe conſacrer à la Religion : de tels ſpectacles auroient pu devenir très-auguſtes & très-intéreſſants dans la célébration des ſolennités de l'Égliſe.

Il ne ſeroit pas ſingulier qu'un homme de goût fît plus de cas des *oratorio* de Métaſtaſio, que de ſes opéra les plus célèbres ; on s'aperçoit bien que le poète n'y a pas été aſſujetti à une foule de lois arbitraires & abſurdes, qui n'ont tendu qu'à le gêner & qu'à défigurer le *Poème lyrique.*

Le compoſiteur pourroit ſe permettre dans l'*Oratorio* un ſtyle plus élevé, plus figuré que celui de l'Opera : la Religion, qui rend ce drame ſacré, ſemble auſſi autoriſer le muſicien à éloigner ſes perſonnages un peu plus de la nature par des accents moins familiers à l'homme & par une plus forte poéſie. (*M.* GRIMM.)

POÈME PHILOSOPHIQUE, *Poéſie didactique.* Eſpèce de *Poème* didactique, dans lequel on emprunte le langage de la Poéſie, pour traiter par principes des ſujets de Morale, de Phyſique, ou de Métaphyſique : on y raiſonne ; on y cite des autorités, des exemples ; on tire des conſéquences. Tel eſt l'ouvrage de Lucrèce parmi les anciens, celui de Pope parmi les modernes.

Le *Poème philoſophique* doit tendre ſur toutes choſes à la lumière, parce que le but des ſciences eſt d'éclairer ; ainſi, la méthode doit y être plus ſenſible que dans les autres *Poèmes* didactiques & dans les *Poèmes* de pure fiction : ceux-là échauffent le cœur, ceux-ci éclairent l'eſprit on dirigent ſes facultés ; il eſt donc moins permis d'y jeter des digreſſions qui empêchent de ſuivre le fil du raiſonnement. Par la même raiſon, on s'attachera moins à y mettre des figures vives & poétiques, à moins qu'elles ne concourent à la clarté en donnant du corps aux penſées ; car autrement il y auroit de la petiteſſe à ſacrifier la netteté & la préciſion à l'éclat d'un beau mot : auſſi Lucrèce ſuit-il conſtamment ſon objet ; on ne le voit point, au milieu d'un raiſonnement, s'égarer dans des deſcriptions inutiles à ſon but ; il en a quelques-unes dont la matière pourroit ſe paſſer, mais il les place tellement, ſoit devant ſoit après ſes arguments, qu'elles ſervent ou à préparer l'eſprit à ce qu'il va dire, ou à le délaſſer après lui avoir fait faire des efforts. *Principes de Littérature.* (*Le chevalier de* JAUCOURT.)

POÈME EN PROSE, *Belles-Lettres.* Genre d'ouvrages où l'on retrouve la fiction & le ſtyle de la Poéſie, & qui par là ſont de vrais *Poèmes*, à la meſure & à la rime près ; c'eſt une invention fort heureuſe. Nous avons obligation à la Poéſie en proſe de quelques ouvrages remplis d'aventures vraiſemblables & merveilleuſes à la fois, comme des préceptes ſages & pratiquables en même temps, qui n'auroient peut-être jamais vu le jour, s'il eût fallu que leurs auteurs euſſent aſſujetti leur génie à la rime & à la meſure : l'eſtimable auteur du Télémaque ne nous auroit jamais donné cet ouvrage enchanteur, s'il avoit dû l'écrire en vers. Il eſt de beaux *Poèmes* ſans vers, comme de beaux tableaux ſans le plus riche coloris. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈME SÉCULAIRE, *Belles-Lettres*, *Carmen ſeculare.* Nom que donnoient les romains à une eſpèce d'hymne qu'on chantoit ou qu'on récitoit aux jeux que l'on célébroit à la fin de chaque ſiecle de la fondation de Rome, qu'on appeloit pour cela *Jeux ſéculaires.*

On trouve un *Poème* de cette eſpèce dans les ouvrages d'Horace ; c'eſt une ode en vers ſaphiques qu'on trouve ordinairement à la fin de ſes épodes, & qu'il compoſa par l'ordre d'Auguſte l'an 737 de Rome, ſelon le P. Jouvency. Il paroît par cette pièce que le *Poème ſéculaire* étoit ordinairement chanté par deux chœurs, l'un de jeunes garçons, & l'autre de jeunes filles. C'eſt peut-être par la même raiſon que quelques commentateurs de ce poète ont regardé comme un *Poème ſéculaire* la vingt & unième ode de ſon premier livre, parce qu'elle commence par ces vers :

Dianam teneræ dicite, Virgines ;
Intonſum, Pueri, dicite Cynthium.

Mais la dernière ſtrophe prouve que ce n'étoit qu'un de ces cantiques qu'on adreſſoit à ces divinités dans les calamités publiques, ou pour les prier de détourner des fléaux funeſtes, lorſque le peuple feſoit des vœux dans les temples de toutes les divinités adorées à Rome ; ce qu'on appeloit *Supplicare ad omnia pulvinaria deorum.* (ANONYME.)

POÉSIE, ſ. f. *Belles-Lettres.* On a écrit les révolutions des Empires ; comment n'a-t-on jamais penſé à écrire les révolutions des Arts : à rechercher dans la nature les cauſes phyſiques & morales de leur naiſſance, de leur accroiſſement, de leur ſplendeur, & de leur décadence ? Nous allons en faire l'eſſai ſur la partie la plus brillante de la Littérature ; conſidérer la *Poéſie* comme une plante ; examiner pourquoi, indigène dans certains climats, on l'y a vue naître & fleurir d'elle-même ; pourquoi, étrangère

étrangère partout ailleurs, elle n'a proſpéré qu'à force de culture; ou pourquoi, ſauvage & rebelle, elle s'eſt refuſée aux ſoins qu'on a pris de la cultiver; enfin pourquoi, dans le même climat, tantôt elle a été floriſſante & féconde, tantôt elle a dégénéré.

En recherchant les cauſes de ces révolutions, on a trop accordé, ce ſemble, aux capriees de la nature & à ſes inégalités. On croit avoir tout expliqué, lorſqu'on a dit que la nature, tour à tour avare & prodigue, tantôt s'épuiſe à former des génies, tantôt ſe repoſe & languit dans une longue ſtérilité. Mais la nature n'eſt point avare, la nature n'eſt point prodigue, la nature ne s'épuiſe point: ce ſont des mots vides de ſens. Imaginer qu'elle s'eſt accordée avec Périclès, Alexandre, Auguſte, Léon X, Louis le Grand, pour faire de leur ſiècle celui des Muſes & des Arts; c'eſt donner, comme on fait ſouvent, une métaphore pour une raiſon. Il eſt plus que probable que, ſous le même ciel, dans le même eſpace de temps, la nature produit la même quantité de talents de la même eſpèce. Rien n'eſt fortuit, tout a ſa cauſe; & d'une cauſe régulière, tous les effets doivent être conſtants.

La différence des climats a quelque choſe de plus réel. On ſait qu'en général les hommes, dans certains pays, naiſſent avec des organes plus délicats & plus ſenſibles, une imagination plus vive & plus féconde, un génie plus inventif. Mais pourquoi tout l'Orient n'auroit-il pas reçu la même influence du ciel & les mêmes dons que la Grèce? Pourquoi, dans la Grèce, des climats différents, comme la Thrace, la Béotie, & Leſbos, auroient-ils produit, l'un des Amphions & des Orphées; l'autre, des Pindares & des Corinnes; l'autre, des Alcées & des Saphos? Et s'il eſt vrai qu'Achille avoit pris à Thèbes la lyre ſur laquelle il chantoit les héros, ſi la lyre thébaine dans les mains de Pindare fut couronnée de lauriers; eſt-ce au naturel du pays qu'en eſt la gloire? Ne ſavons-nous pas quelle idée on avoit du génie des béotiens? Tout donner & tout refuſer à l'influence du climat, ſont deux excès de l'eſprit de ſyſtême.

Cependant, ſi les grecs n'ont pas été le ſeul peuple de l'univers ingénieux & ſenſible, pourquoi, dans l'art d'imiter & de feindre, n'a-t-on jamais pu l'égaler qu'en marchant ſur ſes traces, & qu'en adoptant ſes idées, ſes images, ſes fictions?

Voyez dans l'Europe moderne, quand la paix, l'abondance, le luxe, la faveur des rois, & le goût des peuples ont attiré les Muſes; voyez-les, dis-je, arriver en étrangères fugitives, chargées de leurs propres richeſſes, & portant avec elles les dieux de leur pays. Quoi de plus marqué que ce penchant pour les lieux qui les ont vues naître? Que les romains ayent imité les grecs, dont ils étoient les diſciples, cela eſt ſimple & naturel: mais que, dans aucun de nos climats, la *Poéſie* n'ait été floriſſante, qu'autant qu'on lui a laiſſé le caractère & les mœurs antiques; qu'elle ſoit depuis trois-mille ans fidèle au culte de ſa première patrie; que des mœurs nouvelles & des ſujets récents, elle n'aime que ce qui reſſemble à ce qu'elle a vu dans la Grèce; voilà ce qui prouve qu'elle tient par eſſence aux qualités de ſon pays natal. Pourquoi cela? c'eſt ce que nous chercherons.

Horace donne, au ſuccès des arts & de la *Poéſie* dans la Grèce, la même cauſe qu'il eut à Rome.

Ut primum poſitis nugari Græcia bellis
Cœpit, & in vitium fortunâ labier æquâ.

Mais ſi ce goût fut, chez les romains, le préſage ou l'effet de la corruption qui ſuivit la proſpérité, il n'en fut pas de même chez les grecs. Les Muſes, pour fleurir chez eux, n'attendirent ni le loiſir de la paix, ni les délices de l'abondance. Le temps le plus orageux de la Grèce & le plus fécond en héros, fut auſſi le plus fécond en hommes de génie. Depuis la naiſſance d'Eſchyle juſqu'à la mort de Platon, l'eſpace d'un ſiècle préſente ce que la Grèce a produit de plus célèbre dans les Armes & dans les Lettres. On couronnoit ſur le théâtre d'Athènes l'un des héros de Marathon; Cratinus & Cratès amuſoient les vainqueurs de Platée & de Salamine; Charillus les chantoit; les Miltiades, les Thémiſtocles, les Ariſtides, les Périclès aplaudiſſoient les chef-d'œuvres des Sophocles & des Euripides; & au milieu même des diſcordes nationales, des guerres de Corinthe & du Péloponnèſe, de Thèbes contre Lacédémone, & de celle-ci contre Athènes, ou plus tôt d'Athènes contre la Grèce entière, la *Poéſie* proſpéroit encore & s'élevoit comme à travers les ruines de ſa patrie.

Il y avoit donc, pour rendre la *Poéſie* floriſſante dans ces climats, des cauſes indépendantes de la bonne & de la mauvaiſe fortune; & la première de ces cauſes fut le naturel d'un peuple vif, ſenſible, paſſionné pour les plaiſirs de l'eſprit & de l'âme, autant que pour les voluptés des ſens. Je dis le naturel; & en cela les grecs différoient des romains. Ceux-ci ne ſe polirent qu'après s'être amollis; au lieu que ceux-là furent tels dans toute la vigueur de leur génie & de leurs vertus. La gloire des talents & la gloire des armes, l'amour des plaiſirs de la paix, & le courage & la conſtance dans les travaux de la guerre, ne ſont incompatibles, que lorſque ceux-ci tiennent plus à la rudeſſe & à l'auſtérité des mœurs qu'à la vigueur & à l'activité de l'âme. Rien n'eſt plus dans la nature, témoins Céſar, Alcibiade, & mille autres guerriers, qu'un homme vaillant & ſenſible, voluptueux & infatiguable, également paſſionné pour la gloire & pour les

plaiſirs. C'eſt à quoi ſe trompoient les lacédémoniens, en mépriſant les mœurs d'Athènes; c'eſt à quoi font auſſi ſemblant de ſe méprendre des peuples jaloux des françois.

Caton avoit raiſon de reprocher à Rome d'etre devenue une ville grèque. Mais ſi Athènes eût voulu prendre les mœurs de l'antique Rome, elle y eût perdu de vrais plaiſirs, & aquis de fauſſes vertus; ainſi que Rome, en devenant grèque, avoit perdu ſes vertus naturelles, pour aquérir des plaiſirs factices qu'elle ne goûta jamais bien.

De cela ſeul que les grecs étoient doués d'une imagination vive & d'une oreille ſenſible & juſte, il s'enſuivit d'abord qu'ils eurent une langue naturellement poétique. La *Poéſie* demande une langue figurée, mélodieuſe, riche, abondante, variée, & habile à tout exprimer; dont les articulations douces, les ſons harmonieux, les éléments dociles à ſe combiner en tous ſens, donnent au poète la facilité de mélanger ſes couleurs primitives, & de tirer de ce mélange une infinité de nuances nouvelles: telle fut la langue des grecs. Mais ſans parler des mots compoſés dont cette langue *poétique* abonde & dont un ſeul fait ſouvent une image, ni de l'inverſion qui lui eſt commune avec la langue des latins, ni de la liberté du choix de ſes dialectes, privilège qui la diſtingue & dont elle ſeule a joui; ne parlons que de ſa Proſodie & du bonheur qu'elle eut d'abord d'être ſoumiſe par la Muſique aux lois de la meſure & du mouvement.

Le goût du chant eſt un de ces plaiſirs que la nature a ménagés à l'homme pour le conſoler de ſes peines, le ſoulager dans ſes travaux, & le ſauver de l'ennui de lui-même. Dans tous les temps & dans tous les climats, l'homme, ſenſible au nombre & à la mélodie, a donc pris plaiſir à chanter.

Or par un inſtinct naturel, tous les peuples, & les ſauvages mêmes, chantent & danſent en meſure & ſur des mouvements réglés. Il a donc fallu que la parole appliquée au chant ait obſervé la cadence, ſoit par un nombre de ſyllabes égal au nombre des ſons de l'air, & dont l'air decidoit lui-même ou la viteſſe ou la lenteur (ce fut la *Poéſie* rhythmique), ſoit par un nombre de temps égaux, réſultans de la durée relative & correſpondante des ſons de l'air & des ſons de la langue (c'eſt ce qu'on appelle la *Poéſie* métrique). Dans la première, nul égard à la longueur naturelle & abſolue des ſyllabes; on les ſuppoſe toutes égales en durée, ou plus tôt ſuſceptibles d'une égale viteſſe ou d'une égale lenteur: telle eſt la *Poéſie* des ſauvages, celle des orientaux, celle de tous les peuples de l'Europe moderne. Dans l'autre, nul égard au nombre de ſyllabes; on les meſure au lieu de les compter; & les temps donnés par leur durée, décident de l'eſpace qu'elles peuvent remplir: telle fut la *Poéſie* des grecs & celle des latins, dont les grecs furent les modèles.

Les grecs, doués d'une oreille juſte, ſenſible, & délicate, s'étoient aperçus que, parmi les ſons & les articulations de leur langue, il y en avoit qui, naturellement plus lents ou plus rapides, ſuivoient auſſi plus facilement l'impreſſion de lenteur ou de rapidité que la Muſique leur donnoit. Ils en firent le choix; ils trouvèrent des mots qui formoient eux-mêmes des nombres analogues à ceux du chant; ils les diviſèrent par claſſes; & en les combinant les uns avec les autres, ce fut à qui donneroit au vers la forme la plus agréable. La *Poéſie* épique, la *Poéſie* élégiaque, la *Poéſie* dramatique eut le ſien; & chaque poète lyrique ſe diſtingua par une meſure analogue au chant qu'il s'étoit fait lui-même, & ſur lequel il compoſoit: le vers d'Anacréon, celui de Sapho, celui d'Alcée, portent le nom de ces poètes. Ainſi, leur langue ayant aquis les mêmes nombres que la Muſique, il leur fut aiſé, dans la ſuite, de modeler le mètre ſur la phraſe du chant; & dès lors l'art des vers & l'art du chant, réglés, meſurés l'un ſur l'autre, furent parfaitement d'accord.

Que ce ſoit ainſi que s'eſt formé le ſyſtème proſodique de la langue d'Orphée & de Linus, c'eſt de quoi l'on ne peut douter: & qui jamais ſe fût aviſé de meſurer les ſons de la parole, ſans le plaiſir qu'on éprouva en eſſayant de la chanter? Ce plaiſir une fois ſenti, on fit un art de le produire; l'oreille s'habitua inſenſiblement à donner une valeur fixe & relative aux ſons articulés; la langue retint les mouvements que la Muſique lui imprimoit; & l'uſage ayant confirmé les déciſions de l'oreille, leurs lois formèrent un ſyſtème de Proſodie régulier & conſtant.

Il eſt donc bien certain que, chez les grecs, la *Poéſie*, conſidérée comme un langage harmonieux, dut la naiſſance à la Muſique, & reçut d'elle ſes premières lois, la meſure, & le mouvement.

Qu'on prenne la marche oppoſée, comme on a fait chez les modernes, c'eſt à dire, que l'on commence par la *Poéſie*, & que la Muſique ne vienne que long temps après la plier aux régles du chant; elle n'y trouvera que des nombres épars, ſans préciſion, ſans ſymétrie, & tels que le haſard aura pu les former.

La Proſodie donnée par la Muſique fut donc, je le répète, le premier avantage de la *Poéſie* chez les grecs; & qui ſait le temps qu'il fallut à l'uſage pour la fixer? Les latins, par imitation, ſe firent une Proſodie; & quoiqu'elle leur fût tranſmiſe, encore ne fut-ce pas ſans peine que leur oreille s'y forma.

Græcia capta ferum victorem cepit, & artes
Intulit agreſti Latio; ſic horridus ille
Defluxit numerus Saturnius.

Ce vers brut & groſſier du ſiècle de Saturne, n'eſt autre choſe que le vers rhythmique, tel qu'on l'a renouvelé dans la baſſe latinité.

Mais que l'on s'imagine avec quelle lenteur les grecs, ſans modèle & ſans guide, eſſayant les ſons de leur langue & en appréciant la valeur, durent combiner ce ſyſtême, qui preſcrivoit à la parole des temps fixes & réguliers? Quelle longue habitude, quelle ancienne alliance entre la *Poéſie* & la Muſique un tel accord ne ſuppoſe-t-il pas? & combien ces deux arts avoient dû s'exercer pour former la langue d'Homère!

Homère eſt ſur les bornes les plus reculées de l'Antiquité, comme eſt ſur l'horizon une tour élevée, au delà de laquelle on ne voit plus rien & qui ſemble toucher au ciel. On eſt tenté de croire qu'il a tout inventé; mais quand il n'avoueroit pas lui-même que la *Poéſie* lyrique fleuriſſoit avant lui, la ſeule Proſodie de ſa langue en ſeroit une preuve évidente.

Le chant fut le modèle des vers. La *Poéſie* lyrique fut donc la première inventée; & l'on ſait combien, dans les fêtes, dans les jeux ſolennels, & à la table des rois, de beaux vers, chantés ſur la lyre, étoient applaudis & vantés.

Le caractère diſtinctif des grecs, entre tous les peuples du monde, fut l'importance & le ſérieux qu'ils attachoient à leurs plaiſirs. Idolâtres de la beauté, de la volupté en tout genre, tout ce qui avoit le don de charmer leurs ſens étoit divin pour eux: un ſculpteur, un peintre, un poète les raviſſoit d'admiration; Homère avoit des temples. Une courtiſane, célèbre par la beauté de ſa taille, eſt enceinte; voilà un beau modèle perdu: le peuple eſt dans la déſolation, on appelle Hippocrate pour la faire avorter; il la fait tomber, elle avorte; Athènes eſt dans la joie, le modèle de Vénus eſt ſauvé. Phriné eſt accuſée d'impiété devant l'Aréopage, l'orateur la voit convaincue; il arrache ſon voile, & dit aux vieillards, *Hé bien; faites donc périr tant de beautés:* Phriné eſt renvoyée.

Voilà le peuple chez qui les arts & la *Poéſie* ont dû naître.

Mais de ſes organes, le plus ſenſible, le plus délicat, c'étoit l'oreille. Périclès demandoit aux dieux tous les matins, non pas les lumières de la ſageſſe, mais l'élégance du langage, & qu'il ne lui échapât aucune parole qui bleſsât les oreilles du peuple athénien.

Or ſi telle fut la ſenſibilité des grecs pour la ſimple mélodie de la parole, qu'elle faiſoit preſque tout le charme, toute la force de l'Éloquence, & que la Philoſophie elle-même employoit plus de ſoins à bien dire qu'à bien penſer, ſûre de gagner les eſprits ſi elle captivoit les oreilles; quel devoit être l'aſcendant d'une *Poéſie* éloquente ſecondée par la Muſique, & d'une belle voix chantant des vers ſublimes ſur des accords harmonieux? Nous croyons entendre des fables, lorſqu'on nous dit que, chez les grecs, une corde ajoutée à la lyre étoit une innovation politique; que les Sages mêmes en auguroient un changement dans les mœurs, une révolution dans l'État; que, dans un plan de gouvernement ou dans un ſyſtême de lois, on examinoit ſérieuſement ſi tel ou tel mode de Muſique y ſeroit admis ou en ſeroit exclu: & cependant rien n'eſt plus vrai, ni plus naturel chez un peuple qui étoit dominé par les ſens.

Un poète lyrique fut donc, chez les grecs, un perſonnage recommandable: ces peuples révéroient en lui le pouvoir qu'il avoit ſur eux; & de la haute idée qu'ils en avoient conçue, réſultent naturellement les progrès que fit ce bel art. *Voyez* LYRIQUE.

C'eſt donc bien chez les grecs que la *Poéſie* lyrique a dû naître, fleurir, & ſervir de prélude à la *Poéſie* épique & dramatique, dont elle avoit formé la langue, &, ſi j'oſe le dire, accordé l'inſtrument.

La *Poéſie* enfin put ſe paſſer du chant, & ſon langage harmonieux lui ſuffit pour charmer l'oreille. Mais en quittant la lyre, elle prit le pinceau: ce fut alors qu'elle dut ſentir tous les avantages du climat qui l'avoit vu naître. Quel amas de beautés pour elle!

Dans le phyſique, une variété, une richeſſe inépuiſable; les plus beaux ſites, les plus grands phénomènes, les plus magnifiques tableaux; des fleuves, des montagnes, des mers, des forêts, des vallons fertiles & délicieux; des villes, des ports floriſſants; des États dont les arts les plus dignes de l'homme, l'Agriculture & le Commerce, faiſoient la force & l'opulence; tout cela, dis-je, raſſemblé comme ſous les yeux du poète! Non loin de là, & comme en perſpective, le contraſte des fertiles champs de l'Égypte & de la Libye, avec de vaſtes & de brûlants déſerts peuplés de tigres & de lions; plus près, le magnifique ſpectacle de vingt royaumes répandus ſur les côtes de l'Aſie mineure; d'un côté, ce riant & ſuperbe tableau des îles de la mer Égée; de l'autre, les monts enflammés & l'affreux détroit de Sicile; enfin tous les aſpects de la nature & l'abrégé de l'univers dans l'eſpace qu'un voyageur peut parcourir en moins d'un an: quel théâtre pour la *Poéſie* épique!

Dans le moral, tout ce que pouvoit offrir de curieux à peindre un nombreux aſſemblage de colonies de diverſe origine, tranſplantées ſous un même ciel, ayant chacune ſes dieux tutélaires, ſes coutumes, ſes lois, ſes fondateurs, & ſes héros: à chaque pas des mœurs nouvelles & ſouvent oppoſées; mais partout un caractère décidé, voiſin de la nature, par ſon ingénuité, par la franchiſe & le relief des paſſions, des vertus, & des vices; ici, plus doux & plus ſenſible; là,

plus vigoureux, plus auſtère; ailleurs ſauvage & un peu féroce, mais naturel, ſimple, énergique, & facile à peindre à grands traits: l'influence des peuples dans l'adminiſtration, ſource de troubles pour un État & d'incidents pour un Poème; le mélange des eſclaves & des hommes libres, uſage barbare, mais fécond en aventures pathétiques; l'exil volontaire après le crime, ſorte d'expiation qui, de tant de héros, ſeſoit d'illuſtres vagabonds; l'hoſpitalité, ce devoir ſi précieux à l'humanité & ſi favorable à la *Poéſie*; la piété envers les étrangers, le reſpect pour les ſuppliants, le caractère inviolable qu'imprimoit la mort aux volontés dernières: la foi que l'on donnoit aux ſonges, aux préſages, aux prédictions des mourants; la force des ſerments, l'horreur attachée au parjure: la religieuſe terreur qu'inſpiroit aux enfants la malédiction des pères, & l'imprécation des malheureux à ceux qui les ſeſoient ſouffrir, dernières armes de la foibleſſe, dernier frein de la violence, dernière reſſource de l'Innocence, qui, dans ſon abattement même, étoit par là redoutable aux méchants: d'un autre côté, les récompenſes attachées à la gloire & à la vertu; les éloges de la patrie, des ſtatues ou des tombeaux: enfin la vie modeſte & retirée des femmes, cette décence auſtère, cette ſimplicité, cette piété domeſtique, ces devoirs d'épouſe & de mère ſi religieuſement ſemplis: & parmi ces mœurs dominantes, des ſingularités locales; dans la Thrace, une ardeur, une audace guerrière qui relevoit encore l'éclat de la beauté; à Lacédémone, une fierté qui ne rougiſſoit que de la foibleſſe, une vertu ſévère & mâle, une honnêteté ſans pudeur; la chaſteté miléſienne, & la volupté de Léſbos: tous extrêmes que la *Poéſie* eſt ſi heureuſe d'avoir à peindre, parce qu'elle y emploie ſes plus vives couleurs.

Dans le génie, la liberté qui élève l'âme des poètes comme celle des citoyens; l'eſprit patriotique, ſans ceſſe aiguillonné par la rivalité & la jalouſie de vingt Républiques voiſines; l'ivreſſe de la proſpérité, qui, en même temps qu'elle ôte la ſageſſe du conſeil, donne l'audace de la penſée; la vanité des grecs, qui avoit prodigué l'héroïque & le merveilleux pour illuſtrer leur origine; leur imagination, qui animoit tout dans la nature, qui ennobliſſoit juſqu'aux détails les plus familiers de la vie; leur ſenſibilité, qui leur feſoit préférer à tout le plaiſir d'être émus, & qui ſembloit aller ſans ceſſe au devant de l'illuſion, en admettant ſans répugnance tout ce qui la favoriſoit, en écartant toute réflexion qui en auroit détruit le charme; un peuple enfin dominé par ſes ſens, livré à leur ſéduction, & paſſionnément amoureux de ſes ſonges.

Dans les connoiſſances humaines, ce mélange d'ombre & de lumière, ſi favorable à la *Poéſie* lorſqu'il ſe combine avec un génie inquiet & audacieux, parce qu'il met en activité les forces de l'âme & la curioſité de l'eſprit: la Phyſique & l'Aſtronomie, couvertes d'un voile myſtérieux, & laiſſant imaginer aux hommes tout ce qu'ils vouloient, pour ſuppléer aux lois de la nature & à ſes reſſorts qu'ils ne connoiſſoient pas; une curioſité impuiſſante d'en pénétrer les phénomènes, ſource intariſſable d'erreurs ingénieuſes & poétiques, car l'ignorance fut toujours mère & nourrice de la fiction.

Dans les arts, la manière de combattre & de s'armer de ces temps-là, où l'homme, livré à lui-même, ſe développoit aux yeux du poète avec tant de nobleſſe, de grâce, & de fierté: la Navigation, plus périlleuſe & par là plus intéreſſante; où le courage, au défaut de l'art, étoit ſans ceſſe mis à l'épreuve des dangers les plus effrayants; où ce qui nous eſt devenu familier par l'habitude, étoit merveilleux par la nouveauté; où la mer, que l'induſtrie humaine ſemble avoir applanie & domptée, ne préſentoit aux yeux des matelots que des abîmes & des écueils: le peu de progrès des méchaniques; car l'homme n'eſt jamais plus intéreſſant & plus beau que lorſqu'il agit par lui-même; & ce que diſoit un ſpartiate en voyant paroître à Samos la première machine de guerre, *C'eſt fait de la valeur*, on put le dire auſſi de la *Poéſie* épique, dès que l'homme aprit à ſe paſſer d'être robuſte & vigoureux.

Dans l'Hiſtoire, une tradition mêlée de toutes les fables qu'elle avoit pu recueillir en paſſant par l'imagination des peuples, & ſuſceptible de tout le merveilleux que les poètes y vouloient répandre, le peu de connoiſſance qu'on avoit alors du paſſé, leur laiſſant la liberté de feindre, ſans jamais être démentis.

Enfin une Religion, qui parloit aux yeux & qui animoit tout dans la nature, dont les myſtères étoient eux-mêmes des peintures délicieuſes, dont les cérémonies étoient des fêtes riantes ou des ſpectacles majeſtueux; un dogme, où ce qu'il y a de plus terrible, la mort & l'avenir, étoit embelli par les plus brillantes peintures; en un mot, une Religion poétique, puiſque les poètes en étoient les oracles, & peut-être les inventeurs. Voilà ce qui environnoit la *Poéſie* épique dans ſon berceau.

Mais ce qui intéreſſe plus particulièrement la Tragédie que le Poème épique, une foule de dieux, comme je l'ai dit ailleurs, paſſionnés, injuſtes, violents, diviſés entre eux & ſoumis à la deſtinée; des héros iſſus de ces dieux, ſervant leur haine & leur fureur, & les intéreſſant eux-mêmes dans leurs querelles ou leurs vengeances; les hommes eſclaves de la fatalité, miſérables jouets des paſſions des dieux & de leur volonté biſarre; des oracles obſcurs, captieux, & terribles; des expiations ſanguinaires; des ſacrifices de ſang humain; des crimes avoués, commandés par le Ciel; un contraſte éternel entre les lois de la nature & celles de la deſtinée, entre la Morale & la Religion;

Digitized by Google

des malheureux placés comme dans on détroit ſur le bord de deux précipiees, & n'ayant bien ſouvent que le choix des remords : voilà ſans doute le ſyſtéme religieux le plus épouvantable, mais par là même le plus poetique, le plus tragique qui fut jamais. L'Hiſtoire ne l'étoit pas moins.

La Grèce avoit été peuplée par une foule de colonies, dont chacune avoit eu pour chef un aventurier courageux. La rivalité de ces fondateurs, dans des temps de férocité, avoit produit des diſcordes ſanglantes. La jalouſie des peuples & leur vanité avoieot groſſi tous les traits de l'hiſtoire de leur pays, ſoit en eragérant les crimes des ancêtres de leurs voiſins, ſoit en rehauſſant les vertus & les faits héroïques de leurs propres ancêtres. De là ce mélange d'horreur & de vertus dans les mêmes héros : chaque famille avoit ſes forfaits & ſes malheurs héréditaires ; le rapt, le viol, l'adultére, l'inceſte, le parricide, formoient l'hiſtoire de ces premiers brigands ; hiſtoire abominable, & d'autant plus tragique. Les Danaïdes, les Pélopides, les Atrides, les fables de Méléagre, de Minos, & de Jaſon, les guerres de Thèbes & de Troie, ſont l'effroi de l'humanité & les tréſors du Théâtre ; tréſors d'autant plus précieux, que ces horreurs étoient ennoblies par le mélange du merveilleux. Pas un de ces illuſtres ſcélérats qui n'eût un dieu pour père ou pour complice : c'étoit la réponſe & l'excuſe que ces peuples donnoient ſans doute au reproche qu'on leur ſeſoit ſur les crimes de leurs aieux : la volonté des dieux, les décrets de la deſtinée, un aſcendant irréſiſtible, une erreur fatale, avoient tout fait ; & ce fut là comme la baſe de tont le ſyſtême tragique : car la fatalité, qui laiſſe la bonté morale au coupable, qui attache le crime à la vertu & le remords à l'innocence, eſt le moyen le plus puiſſant qu'on ait imaginé pour effrayer & attendrir l'homme ſur le deſtin de ſon ſemblable. Auſſi l'hiſtoire fabuleuſe des grecs eſt-elle la ſeule vraiment tragiqoe dans les annales du monde entier ; & ce mélange en eſt la cauſe.

Mais ce qui teooit de plus près encore aux évènements politiques, c'eſt cette ivreſſe de la gloire & des proſpérités que les athéniens avoieot rapportée de Marathon, de Salamine, & de Platée ; ſentiment qui exaltoit les âmes, & ſurtout celles des poètes : c'eſt ce même orgueil, eonemi de toute domination & charmé de voir dans les sois les jouets de la deſtinée, cet orgueil, ſans ceſſe irrité par la menace des monarques de l'Orient, & par le danger de tomber ſous les griffes de ces vautours, c'eſt là, dis-je, ce qui donna une impulſion ſi rapide & ſi ſorte au génie tragique, & lui fit faire eu un demi ſiécle de ſi incroyables progrés.

Du côté de la Comédie, les mœurs grèques avoient auſſi des avantages qui leur ſont propres, & qu'on ne trouve point ailleurs. Chez un peuple vif ; eojooé, naturellement ſatiriquè, & dont le goût exquis pour la plaiſanterie a fait paſſer en proverbe le ſel piquant & fin dont il l'aſſaiſonnoit ; chez ce peuple républicain & libre cenſeur de lui-même, que l'on s'imagine un théâtre où il étoit permis de livrer à la riſée de la Grèce entière, non ſeulemeot un citoyen ridicule ou vicieux, mais un juge inique & vénal ; un dépoſitaire du bieo public, négligent, avare, infidèle ; un magiſtrat ſans talcot ou ſans mœurs, un Général d'armée ſans capacité, un riche ambitieux qui briguoit la faveur du peuple, ou un ſripoo qui le trompoit ; en un mot le peuple lui-même, qui ſe laiſſoit traduire eo plein théâtre, comme un vieillard chagrin, biſarre, crédule, imbécille, eſclave, & dupe de ces brigands publics, qui le flattoient & l'opprimoient : qu'on s'imagine ces perſonnages d'abord expoſés ſur la ſcène & nommés par leur nom, enſuite (lorſqu'il fut défendu de nommer) ſi bien déſignés par leurs traits & par toute eſpèce de reſſemblance, qu'on les reconnoiſſoit en les voyaot paroître ; & qu'on juge de là combien le génie comique, animé par la jalouſie & la malignité républicaine, devoit avoir à s'exercer !

Ainſi, la *Poéſie* trouva tout diſpoſé comme pour elle dans la Grèce ; & la natnre, la fortune, l'opinion, les lois, les mœors, tout s'étoit accordé pour la favoriſer.

Il ſera bien aiſé de voir à préſent dans quel aotre pays du monde elle a trouvé plus ou moins de ces avantages.

J'ai déja dit que, chez les romains, elle s'étoit fait une Proſodie modelée ſur celle des grecs ; mais n'ayant oi la lyre dans la main des poètes pour ſoutenir & animer les vers, ni les mêmes objets d'éloquence & d'enthouſiaſme, ui ce miniſtère public qui la conſacroit chez les grecs ; la *Poeſie* lyrique ne fut à Rome qu'une ſtérile imitation, ſouvent froide & frivole, preſque jamais ſublime. *Voyez* LYRIQUE.

La gravité des mœurs romaines s'étoit commoniquée au culte : une majeſté ſérieoſe y régnoit ; la ſévère décence en avoit banni les grâces, les plaiſirs, la volnpté, la joie. Les jeux, à Rome, n'étoient que des exercices militaires ou des ſpectacles ſanglants ; ce n'étoient plus ces ſolennités où vingt peuples venoient en foule voir diſputer la couronoe olympique. Un poète qui, dans le cirque, ſeroit venu ſérieuſement célébrer le vainqueur au jeu du diſque ou de la lutte, auroit excité la riſée des vainqueurs du monde. Rome étoit trop occupée de grandes choſes pour attacher de l'importance à de frivoles jeux ; elle les aimoit, comme on aime quelquefois une maitreſſe, paſſionnément & ſans l'eſtimer,

Si quelquefois la *Poéſie* lyriqne célébroit dans Rome des triomphes ou des vertus, ce n'étoit point le miniſtère d'un homme inſpiré par les

dieux ou avoué par la Patrie; c'étoit le tribut perſonnel d'un poëte qui feſoit ſa cour, & quelquefois l'hommage d'un complaiſant ou d'un flatteur.

On voit donc bien qu'en ſuppoſant Rome peuplée de genies faits pour exceller dans cet art, les cauſes morales qui auroient dû les faire éclore & les développer n'étant pas les mêmes que dans la Grèce, ils n'auroient jamais pris le même accroiſſement.

La *Poéſie* épique trouva dans l'Italie une partie des avantages qu'elle avoit eus dans la Grèce, moins de variété pourtant, moins d'abondance & de richeſſes, ſoit dans les deſcriptions phyſiques, ſoit dans la peinture des mœurs: mais ce qu'elle eut à regretter ſurtout, ce fut l'obſcurité des temps appelés *héroïques*.

Les évènements paſſés demandent, pour être agrandis aux ieux de l'imagiuation, non ſeulement une grande diſtance, mais une certaine vapeur répandue dans l'intervalle. Quand tout eſt bien connu, il n'y a plus rien à feindre. Depuis Numa juſqu'à Auguſte, l'enchainement des faits étoit écrit & conſigné; le petit nombre des fables répandues dans les annales étoit ſans ſuite, comme ſans importance: ſi le poëte eût voulu exagérer les faits & leur donner des cauſes étonnantes & merveilleuſes; non ſeulement la ſincérité de l'Hiſtoire, mais la vûe familière des lieux où ces faits étoient arrivés, les eût réduits à leur juſte valeur. Comment exagérer aux ieux de Rome la défaite des volſques ou celle des ſabins? Le ſeul ſujet vraiment épique qu'il fût poſſible de tirer des premiers temps de Rome, eſt celui que Virgile a pris, parce qu'il eſt un des derniers rameaux de l'hiſtoire fabuleuſe des grecs.

Les évènements, dans la ſuite, eurent plus de grandeur, mais de cette grandeur réelle que la vérité hiſtorique préſente tout entière & met au deſſus de la fiction. Les guerres puniques, celles d'Aſie, celles d'Epire, d'Eſpagne, & des Gaules, la guerre civile elle-même, ne laiſſoient à la *Poéſie* ſur l'Hiſtoire, que l'avantage de décrire les mêmes faits & de peindre les mêmes hommes, d'un ſtyle plus élevé, plus harmonieux, plus animé peut-être, & plus haut en couleur; mais ni les cauſes, ni les moyens, ni les détails intéreſſants, rien ne pouvoit ſe déguiſer.

Les auſpices & les préſages pouvoient entrer pour quelque choſe dans les réſolutions & dans les évènements: mais ſi l'on eût vu Neptune ſe déclarer en faveur des carthaginois, & Mars en faveur des romains, Vénus en faveur de Céſar, Minerve en faveur de Pompée; la gravité romaine auroit trouvé puériles ces vains ornements de la Fable, dans des récits dont la vérité ſimple avoit par elle-même tant d'importance & de grandeur.

Ainſi, Varius & Pollion n'étoient guère plus libres dans leurs compoſitions, que Tite-Live & que Tacite. On voit même que le jeune Lucain, avec tout le feu de ſon génie, & quoiqu'il eût pris pour ſujet de ſon poeme un évènement dont l'importance ſembloit juſtifier l'entremiſe des dieux, ne les y a montrés que de loin, en philoſophe plus qu'en poëte, comme ſpectateurs, comme juges, mais ſans les engager & ſans les faire agir dans la querelle de ſes héros.

Les évènements & les mœurs que nous préſente l'hiſtoire romaine, ſemblent avoir été plus favorables à la Tragédie. Mais ſi l'on conſidère que les mœurs romaines n'étoient rien moins que paſſionnées; que le courage & la grandeur d'âme, l'amour de la gloire & de la liberté, en étoient les vertus; que l'orgueil, la cupidité, l'ambition en étoient les vices; que les exemples de conſtance, de généroſité, de dévouement qui nous frapent dans l'héroïſme des romains, étant des actes volontaires, ne pouvoient en faire un objet ni pitoyable ni terrible; que les deux cauſes de malheur qui dominent l'homme & qui le rendent véritablement miſérable, l'aſcendant de la deſtinée & celui de la paſſion, n'entroient pour rien dans les ſcènes tragiques dont l'hiſtoire romaine abonde; qu'il étoit même de l'eſſence du courage romain d'oppoſer au malheur une froideur ſtoïque qui dédaignoit la plainte & qui ſéchoit les larmes; on reconnoitra que les Régulus, les Catons, les Porcies, les Cornélies étoient propres à élever l'âme, mais nullement à l'émouvoir ni de terreur ni de pitié.

Qu'on examine les ſujets romains les plus forts, les plus pathétiques: on peut tirer de ceux de Coriolan, de Scévole, de Manlius, de Lucrèce, de Céſar, une ou deux ſituations dignes d'un grand Théâtre; mais cette continuité d'action véhémente & pathétique des ſujets grecs, où la trouver? Les ſujets romains ne ſont grands, ou plus tôt leur grandeur ne ſe ſoutient que par les mœurs & les ſentiments que Corneille en a tirés; & ce n'étoient pas des mœurs, des ſentiments, & des maximes, mais des tableaux peints à grands traits, qu'il falloit ſur de grands théâtres, comme ceux de Rome & d'Athènes. *Voyez* TRAGÉDIE.

Une ſeule époque dans Rome fut favorable à la Tragédie: ce fut celle de la tyrannie & de la ſervitude, des délateurs & des proſcrits. Alors, ſans doute, le tableau de ſes calamités auroit attendri Rome; & la foibleſſe & l'innocence fugitives dans les déſerts, réfugiées dans les tombeaux, pourſuivies, arrachées de ces derniers aſiles, traînées aux pieds d'un monſtre couronné, & livrées au fer des licteurs ou réduites au choix du ſupplice; ce contraſte d'une férocité & d'une obéiſſance également ſtupides; cet abattement inconcevable d'un peuple, qui avoit tant de fois bravé la mort, qui la bravoit encore, & qui trembloit devant des maîtres auſſi lâches qu'impérieux; ce mélange d'un reſte d'héroïſme avec une baſſeſſe

d'eſclaves abrutis ; cette chute épouvantable de Rome, libre & maîtreſſe du monde, ſous le joug des plus vils des hommes, des plus indignes de régner & de vivre, d'un Claude, d'un Caligula, qui auroient été le rebut des eſclaves s'ils étoient nés parmi les eſclaves; ces deux extrémités des choſes humaines, rapprochées ſur un théâtre, auroient été ſans doute le tableau le plus pitoyable & le plus effrayant de nos miſérables deſtinées. Mais en feſant verſer des larmes, elles auroient peut-être fait ſonger à verſer du ſang; Rome, en ſe voyant elle-même dans ce tableau épouvantable, auroit frémi de l'excès de ſes maux; la honte & l'indignation pouvoient ranimer ſon courage; & ſes oppreſſeurs n'avoient garde de lui preſenter le miroir. On voit que, ſous Tibère, Émilius-Scaurus, pour avoir fait dire peut-être innocemment, dans la tragédie d'Atrée, ces paroles d'Euripide : *Il faut ſupporter la folie de celui qui commande* (*ſtultitiam imperantis*), fut condanné à ſe donner la mort.

Ainſi, dans les temps de la liberté, les mœurs romaines n'avoient rien de tragique; & dans les temps de calamité, la Tragédie n'étoit plus libre. De là vient que, ſous Auguſte même, le ſeul temps où la Tragédie fleurit à Rome, la plupart des poëtes ne feſoient qu'imiter les grecs, & tranſporter ſur le théâtre romain les ſujets de celui d'Athènes, en obſervant ſans doute avec un ſoin timide d'éviter les alluſions.

Les mœurs romaines étoient encore moins propres à la Comédie : dans les premiers temps, elles étoient ſimples & auſtères; & quand la corruption s'y mit, elles furent encore trop ſérieuſement vicieuſes pour être ridicules. Des paraſites, des flatteurs, des fâcheux déſœuvrés, curieux, babillards, étoient quelque choſe pour une ſatire, peu pour une intrigue comique. Il n'y ent de comique ſur le théâtre de Rome que ce qu'on avoit pris du théâtre des grecs, des valets fourbes; des jeunes gens crédules, inconſtants, prodigues, libertins; des vieillards ſoupçonneux, avares, chagrins, difficiles, grondeurs; des courtiſanes artificieuſes, qui ruinoient les pères & trompoient les enfants: voilà Plaute & Térence, d'après Ménandre & Cratinus.

L'impudence d'Ariſtophane & ſes ſatires diffamantes contre les femmes n'eurent point d'imitateurs à Rome : on peut même obſerver qu'Horace, dans ſon épitre ſur l'*Art poétique*, en indiquant les mœurs & les caractères à peindre, ne dit des femmes que ces deux mots, à propos de la Tragédie, *Aut matrona potens, aut ſedula nutrix*; & pas un mot à propos du Comique.

Ce n'eſt pas que, du temps d'Horace, les mœurs des dames romaines ne fuſſent déja bien dignes de cenſure : on peut voir comme il les a peintes; & ſous les empereurs la licence n'ent plus de frein. Mais cette licence donnoit priſe à la Satire plus qu'à la Comédie; car celle-ci veut ſe jouer des caractères qu'elle imite : la frivolité, la folie, la vanité, les travers de l'eſprit, les ſéductions & les mépriſes de l'amour propre, les vices les plus mépriſables & les moins dangereux, ceux dont l'homme eſt plus tôt la dupe que la victime; voilà ſes objets favoris: or les dames romaines ne s'amuſoient pas à être ridicules, & des mœurs frivoles ne ſont pas celles que nous a peintes Juvénal; le vice étoit trop impudent, trop hardi pour être riſible.

Ainſi, la Tragédie & la Comédie furent également étrangères dans Rome; & par la même raiſon que le génie en étoit emprunté, le goût n'en fut jamais ſincère. Horace, qui accorde aux romains aſſez d'amour & de talent pour la Tragédie,

Et placuit ſibi naturâ ſublimis & acer,
Nam ſpirat tragicum ſatis & feliciter audet;

Horat.

Horace ne laiſſe pas de ſe plaindre que la Jeuneſſe romaine n'étoit ſenſible qu'au vain plaiſir de la décoration théatrale. L'âme des chevaliers, dit-il, avoit paſſé de leurs oreilles dans les yeux :

Verum equitis quoque jam migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos, & gaudia vana.

Id.

Encore avoit-on beau donner à la pompe du ſpectacle toute la magnificence poſſible, l'attention des romains ne pouvoit être captivée par des fables qui leur étoient étrangères. Le bruit des cabales du peuple & des chevaliers, pour & contre la pièce, l'interrompoit à chaque inſtant. Les acteurs élevoient la voix, & ſupplioient les ſpectateurs de vouloir bien encore écouter quelque choſe; mais ils n'étoient point entendus. Souvent, au milieu de la ſcène la plus pathétique, on demandoit un combat d'animaux ou d'athlètes.

. . . . . *Media inter carmina poſcunt*
Aut urſum aut pugiles . . . . . .
. . . . . *Nam quæ pervincere voces*
Evaluêre ſonum, referunt quem noſtra theatra?
Garganum mugire putes nemus, aut mare Tuſcum,
Tanto cum ſtrepitu ludi ſpectantur, & artes,
Divitiæque peregrinæ, quibus oblitus actor
Quum ſtetit in ſcenâ, concurrit dextera levæ.
Dixit adhuc aliquid? Nil ſanè. Quid placet ergo?

Ibid.

La Comédie ne les attachoit guère davantage, pour peu qu'elle fût ſérieuſe. On ſait que l'*Hécyre* de Térence fut abandonnée pour des danſeurs de corde & des gladiateurs. Enfin l'on vit les pantomimes chaſſer les comédiens de Rome : tant il eſt

vrai que, chez les romains, le goût de la *Poéſie* dramatique ne fut qu'un goût de fantaiſie, de vanité, d'oſtentation; un goût léger, capricieux, comme ſont tous les goûts factices; un plaiſir auſſi peu ſenſible qu'il leur étoit peu naturel.

Les ſeuls genres de *Poéſie* qui pouvoient naître & fleurir dans l'ancienne Rome, comme analogues à ſon génie, étoient la *Poéſie* morale ou philoſophique, la *Poéſie* paſtorale, l'Élégie amoureuſe, & la Satire; tout le reſte y fut tranſplanté.

Vers la fin du onzième ſiècle, on vit la *Poéſie* commencer en Provence en langage roman, ou romain corrompu, comme elle avoit fait dans la Grèce, par des chants héroïques & ſatiriques; enſuite eſſayer le Dialogue, & vouloir même imiter l'action. Pluſieurs de ces poëtes, appelés *Troubadours*, étoient bons gentilshommes, quelques-uns princes couronnés; le plus grand nombre, ambulants comme Homère, vivoient à peu près comme lui: ils étoient accueillis dans les petites Cours des ducs & des comtes de ce temps-là, quelquefois même favoriſés des Dames. Mais c'en étoit aſſez pour donner lieu à des gentilleſſes naives, non pour exciter le génie à s'élever ſans modèle & ſans guide, & à créer un art qui lui étoit inconnu. Ainſi, la *Poéſie*, après avoir été vagabonde & accueillie çà & là durant l'eſpace de deux-cents cinquante ans, ſans aucun établiſſement fixe, ſans aucun point de ralliement, aucun objet public d'émulation & d'enthouſiaſme, aucun théâtre élevé à ſa gloire, aucune fête, aucun ſpectacle où elle pût ſe figoaler, abandonna ſa nouvelle patrie à la fin du treizième ſiècle; & en paſſant en Italie, où commençoient à renaître les arts, elle y porta l'uſage de la rime & les écrits des troubadours, premiers modèles des italiens.

Des univerſités ſans nombre fondées dans toute l'Europe, l'étude des langues grèque & latine miſe en vigueur, les récompenſes des Souverains & les dignités de l'Égliſe accordées aux hommes célèbres par leur ſavoir & par leurs talents, plus que tout cela l'invention de l'Imprimerie, annonçoient la renaiſſance des Lettres en Europe: & quoique les premiers rayons de cette aurore euſſent éclairé la France, ce fut vraiment en Italie que la lumière ſe répandit; ſoit à la faveur du commerce de l'Orient & du voiſinage de la Grèce, d'où les arts & les Lettres paſsèrent à Veniſe, & de Veniſe à Rome & à Florence; ſoit à cauſe de la conſidération plus ſingulière que l'Italie accordoit aux Muſes, & du triomphe poétique rétabli dans Rome, où, depuis Théodore, il étoit aboli; ſoit par l'ineſtimable facilité qu'eurent bientôt les talents de puiſer dans les ſources de l'Antiquité, dont les précieux reſtes avoient été recueillis & dépoſés dans les bibliothèques de Florence & de Rome; ſoit enfin, grâce à l'amour éclairé, ſincère, & généreux, dont Léon X & les ducs de Florence, les Médicis, honorojent les Lettres.

Mais quoique l'Italie moderne fût, à quelques égards, plus favorable à la *Poéſie* que l'ancienne Rome, par la jalouſie & la rivalité des petits États qui la compoſoient, par la diverſité & la ſingularité des mœurs de ſes peuples, par l'importance qu'ils attachoient aux arts, & la gloire qu'ils avoient miſe à s'effacer l'un l'autre en les faſant fleurir: les deux grandes ſources de la *Poéſie* ancienne, l'Hiſtoire & la Religion, n'étant plus les mêmes, le génie ſe reſſentit de la ſèchereſſe de l'une & de l'autre; & le laurier de la *Poéſie*, après avoir pouſſé quelques rameaux, périt ſur ce terroir ingrat.

Dans l'Italie moderne, la *Poéſie*, dès ſa naiſſance, s'étoit conſacrée à la Religion; mais par un zèle mal entendu, on lui fit donner des ſpectacles pieuſement ridicules, au lieu de l'initier aux cérémonies religieuſes & de l'appeler dans les temples, où elle auroit produit des hymnes & des chœurs ſublimes.

L'erreur de toute l'Europe fut que les myſtères de la Religion pouvoient prendre la place des ſpectacles profanes. Nous avons fait voir que le merveilleux de ces myſtères ineffables n'étoit rien moins que dramatique. C'étoit à la *Poéſie* lyrique à les célébrer; ils étoient reſervés pour elle: car l'Éloquence & l'Harmonie peuvent donner aux idées un caractère impoſant, auguſte, & ſublime, auquel l'imitation théatrale ne ſauroit s'élever. Comment peindre aux ieux, ſur la Scène, l'*In ſole poſuit tabernaculum ſuum*, ou le *Volavit ſuper pennas ventorum*?

Il eſt donc bien étonnant que l'Italie, ayant mis tant de magnificence à décorer ſes temples, ayant porté ſi loin la pompe de ſes fêtes, ayant employé les peintres, les ſculpteurs, les muſiciens les plus célèbres à donner plus d'éclat à ſes ſolennités, ayant toléré même le ſacrifice le plus cruel de la nature pour conſerver de belles voix, n'ait pas daigné propoſer des prix & le triomphe poétique à qui célébreroit, dans les plus beaux cantiques, ou les myſtères de la Foi, ou les vertus de ſes héros.

La langue vulgaire étoit bannie des ſolennités de l'Égliſe; & la naïve ſimplicité des hymnes déja conſacrées ne laiſſa rien déſirer de plus beau: peut-être auſſi que, dans les rites, on craignit les innovations. Quoi qu'il en ſoit, les arts qui ne parloient qu'aux ſens, furent tous appelés à décorer le culte; & le ſeul qui parloit à l'âme, fut dédaigné comme inutile ou négligé comme ſuperflu.

Dans le profane, la *Poéſie* lyrique n'eut pas plus d'émulation. Les guerres civiles dont l'Italie avoit été déchirée, les ſchiſmes, les ſéditions, les révolutions ſanglantes dont elle venoit d'être le théâtre, l'aſcendant & la domination du ſaint Siège ſur tous les trônes de l'Europe, & les ſecouſſes que les deux Puiſſances ſe donnoient réciproquement

proquement & ſi fréquemment l'une à l'autre, auroient offert à de nouveaux Tyrtées des circonſtances favorables pour naître & pour ſe ſignaler: mais ce que j'ai dit de l'ancienne Rome, je le dis de l'Italie moderne & de tout le reſte de l'Europe; pour donner de la dignité & de l'importance au talent du poète, & faire de lui, comme dans la Grèce, un homme public révéré, il eût fallu des peuples auſſi ſérieuſement paſſionnés que les grecs pour les charmes de la *Poéſie*. Or ſoit que la nature n'eût pas donné aux italiens une oreille auſſi délicate & une imagination auſſi vive, ſoit que la Muſique ne fût pas encore en état d'ajouter aux charmes des vers, ſoit que les circonſtances qui décident le goût, la mode, l'opinion publique, ne fuſſent pas aſſez favorables; il eſt certain qu'un poète lyrique qui, dans l'Italie, à la renaiſſance des Lettres, & dans les temps même où elles y ont fleuri, ſe ſeroit érigé en orateur public, auroit été reçu comme un hiſtrion d'autant plus ridicule, que l'objet de ſes chants auroit été plus ſérieux.

La *Poéſie* épique fut plus heureuſe dans l'Italie moderne. Elle avoit fait ſes premiers eſſais en Provence vers le onzième ſiècle; elle trouva dans l'Italie une langue plus riche & plus mélodieuſe, eſpèce de latin altéré, affoibli, mais qui, dans ſa corruption, avoit retenu du latin pur un grand nombre de mots, quelques inverſions, & des traces de Proſodie. Aux avantages de cette langue déja cultivée par Dante, Bocace, & Pétrarque, ſe joignoient, en faveur de la *Poéſie* épique, l'eſprit de ſuperſtition, dont l'Italie étoit le centre, les mœurs de la chevalerie, qui avoient été l'héroïſme gaulois, & qui reſtoient encore à peindre; & l'intérêt vif & récent de l'expédition des croiſades, ſujet héroïque & ſacré, & d'un intérêt à la fois religieux & profane, ſujet par là peut-être unique dans toute l'Hiſtoire moderne.

L'Arioſte, dans un poème héroï-comique, le Taſſe, dans un poème ſérieux & vraiment épique, profitèrent de ces avantages, tous deux en hommes de génie. L'un, ſe jouant de l'héroïſme & de la galanterie chevaleresque, & ſurtout du merveilleux de la magie, employa l'imagination la plus brillante & la plus féconde à renchérir ſur la folie des romans; & par le brillant coloris de ſa poéſie, la gaîté qu'il mêle au récit des aventures de ſes héros, la grâce, la variété, la facilité de ſon ſtyle, il a fait, d'une compoſition inſenſée, un modèle de *Poéſie*, d'agrément, & de goût. L'autre, plus ſage & plus ſévère, au lieu de ſe jouer de l'art, en a ſubi les lois & vaincu les difficultés par la force de ſon génie: plus animé que l'*Énéide*, plus varié que l'*Iliade*, & d'un intérêt plus touchant, ſi ſon Poème n'a pas des beautés auſſi ſublimes que ſes modèles, il en a de plus attrayantes & ſe ſoutient à côté d'eux. L'Arioſte & le Taſſe firent donc oublier le Boyardo & le Pulci, qui leur avoient ouvert la route; mais en puiſant dans les nouvelles ſources, ils les tariren pour jamais.

L'héroïſme chevaleresque n'a qu'un ſeul caractère, c'eſt de conſacrer la valeur au ſervice de la foibleſſe, de l'innocence, & de la beauté, & de mettre la gloire des hommes à défendre celle des femmes. Il ſuit de là que lorſque, dans un Poéme ſérieux ou comique, on a fait rompre vingt fois des lances pour les intérêts de l'amour, les aventures romaneſques ſont épuiſées, & qu'on ne peut plus revenir ſur cette eſpèce d'héroïſme ſans repaſſer ſur les mêmes traces: & c'eſt en effet ce qui eſt arrivé.

Le merveilleux de la magie, celui de la Religion même, conſidérés poétiquement, ne ſont pas des ſources plus abondantes; & la Mythologie a ſur l'une & ſur l'autre des avantages infinis. *Voyez* MERVEILLEUX.

Si l'Italie n'eut que deux poèmes épiques, ce n'eſt donc point parce qu'elle n'eut que deux génies propres à réuſſir dans ce genre élevé; mais parce qu'un troiſième, après eux, auroit trouvé la carrière épuiſée; & qu'il en eſt de l'Hiſtoire & de la Théurgie modernes, comme de ces terreins ſuperficiellement fertiles, que tuinent une ou deux moiſſons.

Comme l'action du Poème dramatique ne demande ni la même importance du côté de l'événement hiſtorique, ni les mêmes reſſources du côté du merveilleux; & que les deux grands intérêts de la Tragédie, la compaſſion & la terreur, naiſſent des grandes calamités: il ſemble que l'Italie, dans les temps déſaſtreux qui avoient précédé la renaiſſance des Lettres, ayant été, preſque ſans relâche, un théâtre ſanglant de diſcorde, de guerres politiques & religieuſes, étrangères & domeſtiques, de haînes & de factions, de ſéditions, de complots, & de crimes; la Tragédie, dans aucun pays ni dans aucun ſiècle, n'a dû trouver un champ plus vaſte & plus ſécond. De tous les pays de l'Europe, l'Italie eſt pourtant celui où elle a eu le moins de ſuccès, juſqu'au temps où elle y a paru ſecondée par la Muſique; & alors même, ce n'a pas été dans l'Hiſtoire moderne qu'elle a pris ſes ſujets. Une ſingularité ſi frapante doit avoir ſes cauſes dans la nature; & les voici.

Point d'effort de génie, ſans émulation; point de progrés dans un art, ſans un concours d'artiſtes animés à s'effacer les uns les autres. Or le concours des poètes dramatiques & leur émulation ſuppoſent des théâtres élevés à leur gloire, & un peuple nombreux, paſſionné pour leur art, aſſemblé pour les applaudir. Ce n'eſt pas aſſez qu'un Sénat, comme celui de Veniſe, ou qu'un Souverain, comme un duc de Florence, de Mantoue, de Ferrare, favoriſe un art tel que la Tragédie, pour en obtenir des ſuccès: combien de pays en Europe où les rois font les frais d'un

ſuperbe ſpectacle, où cependant il ne peut naître un poète pour l'occuper ! C'eſt l'enthouſiaſme d'une nation entière, qui ſert d'aliment au génie, & qui ſait faire aux talents mille efforts, dont quelques-uns, par intervalles & de loin à loin, ſont heureux. Si l'Italie avoit marqué pour la Tragédie la même paſſion qu'elle a pour la Muſique; ſi, ſans avoir, comme la Grèce, une ville, un théâtre, & des jours ſolennels où elle ſe fût aſſemblée, elle eût fait au moins pour la Tragédie ce qu'elle a fait depuis pour l'Opéra; ſi Rome, Naples, Milan, Veniſe, & Florence, à l'envi, l'avoient tour à tour appelée, & s'étoient diſputé la gloire de faire naître, d'honorer, de récompenſer les talents qui auroient excellé dans ce grand art : l'Italie auroit eu des poètes tragiques, comme elle a eu des muſiciens; mais encore n'auroient-ils pas pris leurs ſujets dans l'hiſtoire de leur patrie.

La Tragédie ne veut pas ſeulement des crimes & des malheurs, elle veut des crimes ennoblis & des malheurs illuſtres. Or les perſonnages, bons ou méchants, ne ſont ennoblis que par leurs mœurs; & le malheur ne nous étonne que dans des hommes deſtinés à de grandes proſpérités, ſoit par une haute naiſſance, ſoit par d'héroïques vertus.

Or dans l'hiſtoire de l'Italie moderne, combien peu de ces hommes dont l'âme, le génie, ou la fortune annoncent de hautes deſtinées ? De tant de guerres inteſtines, de tant de brigandages, de fureurs, de forfaits, que reſte-t-il qu'une impreſſion d'horreur ? deux ſiècles de calamités & de révolutions ont-ils laiſſé le ſouvenir d'un illuſtre coupable, ou d'un fait héroïque ? Des trahiſons, des atrocités lâches, des haines ſourdes & cruelles aſſouvies par des noirceurs, des empoiſonnements, ou des aſſaſſinats; tout cela fait une impreſſion de douleur pénible & révoltante, ſans aucun mélange de plaiſir. L'âme eſt flétrie, & n'eſt point élevée; on compatit, comme à une boucherie de victimes humaines que l'on voit maſſacrer; mais ce pathétique n'eſt pas celui qui doit régner dans la Tragédie. *Voyez* INTÉRÊT.

Ajoutons que, dans la peinture des mœurs tragiques, il ſe mêle ſouvent des traits d'une Philoſophie politique ou morale, qui contribue grandement à élever les ſentiments par la nobleſſe des maximes; & que cette partie de l'art ſuppoſe une liberté de penſer, que les poètes n'ont jamais eue dans les temps & dans les pays où la ſuperſtition & l'intolérance ont dominé. Car tel eſt l'effet de la crainte ſur les eſprits, que, non ſeulement elle leur ôte la hardieſſe de paſſer les bornes preſcrites, mais qu'au dedans même de ces bornes, elle leur interdit la faculté d'agir avec force & franchiſe : pareils au voyageur timide, qui, en voyant à ſes côtés deux précipices effrayants, ne va qu'à pas tremblants dans le même ſentier, où il marcheroit d'un pas ferme s'il ne voyoit pas le péril.

Ainſi, quoique les mœurs de l'Italie moderne, comme du reſte de l'Europe, permiſſent à la Tragédie une imitation plus vraie que ne l'étoit celle des grecs; quoique, ſur les nouveaux théâtres, les acteurs de l'un & de l'autre ſexe, ſans maſque, ni cothurne, ni porte-voix, ni aucune des monſtrueuſes exagérations de la Scène antique, puſſent repréſenter l'action théatrale au naturel; la Tragédie, ayant fait d'inutiles efforts pour s'élever ſur les théâtres d'Italie, a été obligée de les abandonner, & la Comédie elle-même n'y a pas eu un plus heureux ſort.

La vanité eſt la mère des ridicules, comme l'oiſiveté eſt la mère des vices; & c'eſt le commerce habituel d'une ſociété nombreuſe, qui met en action & en évidence les vices de l'oiſiveté & les ridicules de la vanité : voilà l'école de la Comédie. Il eſt donc bien aiſé de voir dans quel pays elle a dû fleurir.

En Italie, ce ne fut ni manque d'oiſiveté, ni manque de vanité, mais ce fut manque de ſociété, que la Comédie ne trouva point de mœurs favorables à peindre. Tous les débats de l'amour propre s'y réduiſirent preſque aux rivalités amoureuſes; & les ſeuls objets du Comique furent les artifices & les folies des amants, l'adreſſe des femmes à ſe jouer des hommes, la fourberie des valets, l'inquiétude, la jalouſie, & la vigilance trompée des pères, des mères, des tuteurs, & des maris. Le Comique italien n'a donc été qu'un Comique d'intrigue : mais par la conſtitution politique de l'Italie, diviſée en petits États malignement envieux l'un de l'autre, il s'eſt joint au Comique d'intrigue un Comique de caractère national; en ſorte que ce n'eſt pas le ridicule de telle eſpèce d'hommes, mais le ridicule ou plus tôt le caractère exagéré de tel peuple, du vénitien, du napolitain, du florentin, qu'on a joué. Il s'enſuit de là que, du côté des mœurs, toutes les comédies italiennes ſe reſſemblent & ne diffèrent que par l'intrigue, ou plus tôt par les incidents.

Les italiens n'ayant donc ni Tragédie ni Comédie régulière & décente, inventèrent un genre de ſpectacle qui leur tînt lieu de l'un & de l'autre, & qui, par un nouveau plaiſir, pût ſuppléer à ce qui manquetoit à leur *Poéſie* dramatique. Nous aurons lieu de voir par quelles cauſes ce nouveau genre, favoriſé en Italie, y dut proſpérer & fleurir; par quelles cauſes les progrès en ont été bornés ou ralentis; & pourquoi, s'il n'eſt tranſplanté, il y touche à ſa décadence. *Voyez* OPÉRA.

Ce que nous avons dit de l'Ode & du Poème lyrique des grecs, à l'égard de l'ancienne Rome & de l'Italie moderne, doit, à plus forte raiſon, s'entendre de tout le reſte de l'Europe : & ſi, dans un pays où la Muſique a pris naiſſance, où les

peuples ſembloient organiſés pour elle, où la langue, naturellement flexible & ſonore, a été ſi docile au nombre & aux modulations du chant, il ne s'eſt pas élevé un ſeul poète qui, à l'exemple des anciens, ait réuni les deux talents, chanté ſes vers, & ſoutenu ſa voix par des accords harmonieux; bien moins encore, chez des peuples où la Muſique eſt étrangère & la langue moins douce & moins mélodieuſe, un pareil phénoméne devoit-il arriver.

La galanterie eſpagnole en a cependant fait l'eſſai; l'ingénieuſe néceſſité, l'amour, non moins ingénieux qu'elle, a fait imaginer aux eſpagnols ces ſérénades, où un amant, autour de la priſon d'une beauté captive, vient, aux accords d'une guitarre, ſoupirer des vers amoureux: mais on ſent bien que, par cette voie, l'art ne peut guère s'élever; & quand, par miracle, il trouveroit un Anacréon ou une Sapho, il ſeroit encore loin de trouver un Alcée.

Le climat de l'Eſpagne ſembloit plus favorable à la *Poéſie* épique & dramatique: cette contrée a été le théâtre des plus grandes révolutions, & ſon hiſtoire préſente plus de faits héroïques que tout le reſte de l'Europe enſemble. Les invaſions des vandales, des goths, des arabes, des maures, dans ce pays tant de fois déſolé; ſes diviſions intérieures en divers États ennemis; les incurſions, les conquêtes des eſpagnols, ſoit en deça des monts, ſoit au dela des mers; leur domination en Afrique, en Italie, en Flandre, & dans le nouveau Monde; la ſuperſtition même & l'intolérance, qui, en Eſpagne, ont allumé tant de buchers & fait couler tant de ſang; ſont autant de ſources ſécondes d'événements tragiques: & ſi, dans quelques pays de l'Europe moderne, la *Poéſie* héroïque a pu ſe paſſer des ſecours de l'Antiquité, c'eſt en Eſpagne: la langue même lui étoit favorable; car elle eſt nombreuſe, ſonore, abondante, majeſtueuſe, figurée, & riche en couleurs.

Ce n'eſt donc pas ſans raiſon que l'on s'étonne qu'un pays qui a produit un Pélage, un comte Julien, un Gonzalve, un Cortez, un Pizarre, n'ait pas eu un beau Poéme épique: car je compte pour peu de choſe celui de l'*Araucana*; & dans la *Luſiade* même, le poète portugais n'a que très-peu de beautés locales.

Mais les arts, je l'ai déja dit, ne fleuriſſent & ne proſpèrent que chez un peuple qui les chérit: ce n'eſt qu'au milieu d'une foule de tentatives malheureuſes que s'élèvent les grands ſuccès. Il faut donc pour cela des encouragements, il en faut ſurtout au génie: c'eſt l'émulation qui l'anime; c'eſt, ſi j'oſe le dire, le vent de la faveur publique qui enfle les voiles, & qui le fait voguer. Or l'Eſpagne, plongée dans l'ignorance & dans la ſuperſtition, ne s'eſt jamais aſſez paſſionnée en faveur de la *Poéſie*, pour faire prendre à l'imagination des poétes le grand eſſor de l'Épopée.

Ajoutons que, dans leur hiſtoire, le merveilleux des faits étoit preſque le ſeul que la *Poéſie* pût employer. Le Camoëns a imaginé une belle & grande allégorie pour le cap de Bonne-Eſpérance: mais l'allégorie n'a qu'un moment; & l'on ſait dans quelles fictions ridicules ce même poète s'eſt perdu, lorſqu'il a voulu employer la Fable.

Le goût des eſpagnols pour le ſpectacle donna plus d'émulation à la *Poéſie* dramatique; & la Tragédie pouvoit encore trouver des ſujets dignes d'elle dans l'hiſtoire de leur pays.

Cet eſprit de chevalerie qui a fait, parmi nous, de l'amour, une paſſion morale, ſérieuſe, héroïque, en attachant a la beauté une eſpéce de culte, en mêlant au penchant phyſique un ſentiment plus épuré, qui de l'âme s'adreſſe à l'âme & l'élève au deſſus des ſens; ce roman de l'amour enfin, que l'opinion, l'habitude, l'illuſion de la jeuneſſe, l'imagination exaltée & ſéduite par les déſirs, ont rendu comme naturel, ſembloit offrir à la Tragédie eſpagnole des peintures plus fortes, des ſcénes plus terribles; l'amour étant lui-même, en Eſpagne, plus fier, plus fougueux, plus jaloux, plus ſombre dans ſa jalouſie, & plus cruel dans ſes vengeances, que dans aucun autre pays du monde.

Mais l'héroïſme eſpagnol eſt froid; la fierté, la hauteur, l'arrogance tranquile en eſt le caractère; dans les peintures qu'on en a faites, il ne ſort de ſa gravité que pour donner dans l'extravagance: l'orgueil alors devient de l'enflure; le ſublime, de l'ampoulé; l'héroïſme, de la folie. Du côté des mœurs, ce fut donc la vérité, le naturel, qui manquèrent à la Tragédie eſpagnole; du côté de l'action, la ſimplicité & la vraiſemblance. Le défaut du génie eſpagnol eſt de n'avoir ſu donner des bornes ni à l'imagination ni au ſentiment; avec le goût barbare des vandales & des goths pour des ſpectacles tumultueux & bruyants où il entre du merveilleux, s'eſt combiné l'eſprit romaneſque & hyperbolique des arabes & des maures: de là le goût des eſpagnols.

C'eſt dans la complication de l'intrigue, dans l'embarras des incidents, dans la ſingularité imprévue de l'évènement, qui rompt plus tôt qu'il ne dénoue les fils embrouillés de l'action; c'eſt dans un mélange bizarre de bonffonnerie & d'héroïſme, de galanterie & de dévotion, dans des caractères outrés, dans des ſentiments romaneſques, dans des expreſſions emphatiques, dans un merveilleux abſurde & puéril, qu'ils font conſiſter l'intérêt & la pompe de la Tragédie: & lorſqu'un peuple eſt accoutumé à ce déſordre, à ce fracas d'aventures & d'incidents, le mal eſt preſque ſans remède; tout ce qui eſt naturel lui paroit foible, tout ce qui eſt ſimple lui paroit vide, tout ce qui eſt ſage lui paroit froid.

Quant à ce mélange ſuperſtitieux & abſurde du ſacré avec le profane, que le peuple eſpagnol

aime à voir ſur la Scène, nous le trouvons majeſtueux & terrible chez les grecs, & chez les eſpagnols abſurde & ridicule : ſoit parce que le merveilleux de la Fable eſt plus poétique, ſoit parce qu'il eſt mieux employé, ſoit parce qu'il eſt vu de plus loin, & que nous ſommes plus familiariſés avec les démons qu'avec les furies.

Major è longinquo reverentia.

La même façon de compliquer l'intrigue & de la charger d'incidents romaneſques & merveilleux, fait le ſuccès de la Comédie eſpagnole : les diables en ſont les bouffons.

Lopez de Véga & Calderon étoient nés pour tenir leur place auprès de Molière & de Corneille : mais dominés par la ſuperſtition, par l'ignorance, & par le faux goût des orientaux & des barbares que l'Eſpagne avoit contracté, ils ont été forcés de s'y ſoumettre : c'eſt ce que Lopez de Véga lui-même avouoit dans ces vers, qu'a daigué traduire une plume qui embellit tout.

Les vandales les goths, dans leurs écrits biſarres,
Dédaignèrent le goût des grecs & des romains :
Nos aïeux ont marché dans ces nouveaux chemins ;
Nos aïeux étoient des barbares.
L'abus règne, l'art tombe, & la raiſon s'enfuit ;
Qui veut écrire avec décence,
Avec art, avec goût, n'en recueille aucun fruit ;
Il vit dans le mépris, & meurt dans l'indigence.
Je me vois obligé de ſervir l'ignorance,
D'enfermer ſous quatre verrous
Sophocle, Euripide, & Térence.
J'écris en inſenſé, mais j'écris pour des fous.
. . . . . .
Le Public eſt mon maître, il faut bien le ſervir ;
Il faut pour ſon argent lui donner ce qu'il aime :
J'écris pour lui, non pour moi-même ;
Et cherche des ſuccès dont je n'ai qu'à rougir.

Un peuple ſérieux, réfléchi, peu ſenſible aux plaiſirs de l'imagination, peu délicat ſur les plaiſirs des ſens, & chez qui une raiſon mélancolique domine toutes les facultés de l'âme ; un peuple dès long temps occupé de ſes intérêts politiques, tantôt à ſecouer les chaînes de la tyrannie, tantôt à s'affermir dans les droits de la liberté ; ce peuple chez qui la légiſlation, l'adminiſtration de l'État, ſa défenſe, ſa ſûreté, ſon élevation, ſa puiſſance, les grands objets de l'Agriculture, de la Navigation, de l'Induſtrie, & du Commerce, ont occupé tous les eſprits ; ſemble avoir dû laiſſer aux arts d'agrément peu de moyens de proſpérer chez lui.

Cependant ce même pays, qui n'a jamais produit un grand peintre, un grand ſtatuaire, un bon muſicien, l'Angleterre, a produit d'excellents poètes ; ſoit parce que l'anglois aime la gloire, & qu'il a vu que la *Poéſie* donnoit réellement un nouveau luſtre au génie des nations ; ſoit parce que, naturellement porté à la méditation & à la triſteſſe, il a ſenti le beſoin d'être ému & diſſipé par les illuſions que ce bel art produit ; ſoit enfin parce que ſon génie, à certains égards, étoit propre à la *Poéſie*, dont le ſuccès ne tient pas abſolument aux mêmes facultés que celui des autres talents.

En effet, ſuppoſez un peuple à qui la nature ait refuſé une certaine délicateſſe dans les organes, ce ſens exquis, dont la fineſſe aperçoit & ſaiſit, dans les arts d'agrément, toutes les nuances du Beau ; un peuple dont la langue ait encore trop de rudeſſe & d'âpreté pour imiter les inflexions d'un chant mélodieux, ou pour donner aux vers une douce harmonie ; un peuple dont l'oreille ne ſoit pas encore aſſez exercée, dont le goût même ne ſoit pas aſſez épuré pour ſentir le beſoin d'une élocution facile, nombreuſe, élégante ; un peuple enfin pour qui la vérité brute, le naturel ſans choix, la plus groſſière ébauche de l'imitation poétique, ſeroient le ſublime de l'art : chez lui, la *Poéſie* auroit encore pour elle la force au défaut de la grâce, la hardieſſe & la vigueur en échange de l'élégance & de la régularité, l'élévation & la profondeur des ſentiments & des idées, l'énergie de l'expreſſion, la chaleur de l'éloquence, la véhémence des paſſions, la franchiſe des caractères, la reſſemblance des peintures, l'intérêt des ſituations, l'âme & la vie répandue dans les images & les tableaux, enfin cette vérité naïve dans les mœurs & dans l'action, qui, tout inculte & ſauvage qu'elle eſt, peut avoir encore ſa beauté. Telle fut la *Poéſie* chez les anglois, tant qu'elle ne fut que conforme au génie national ; & ce caractère fut encore plus librement & plus fortement prononcé dans leur ancienne Tragédie.

Mais lorſque le goût des peuples voiſins eut commencé à ſe former, & qu'un petit nombre d'excellents écrivains eurent appris à l'Europe à ſentir les véritables beautés de l'art ; il ſe trouva, parmi les anglois comme ailleurs, des hommes doués d'un eſprit aſſez juſte & d'une ſenſibilité aſſez délicate, pour diſcerner dans la nature les traits qu'il falloit peindre & ceux qu'il falloit rejeter, & pour juger que de ce choix dépendoit la décence, la grâce, la nobleſſe, la beauté de l'imitation. Ce goût de la belle nature, les anglois le prirent en France à la Cour de Louis le Grand, & le portèrent dans leur patrie ; ce fut à Molière, à Racine, à Deſpréaux qu'ils durent Dryden, Pope, Adiſſon.

Mais au lieu que partout ailleurs c'eſt le goût d'un petit nombre d'hommes éclairés qui l'emporte à la longue ſur le goût de la multitude, en Angleterre c'eſt le goût du peuple qui domine & qui fait la loi. Dans un État où le peuple règne, c'eſt au peuple que l'on cherche à plaire ; & c'eſt ſurtout dans ſes ſpectacles qu'il veut qu'on l'amuſe à ſon gré. Ainſi, tandis qu'à la lecture

Digitized by Google

les poètes du ſecond âge charmoient la Cour de Charles II, & que la partie la plus cultivée de la nation, d'accord avec toute l'Europe, admiroit la majeſtueuſe ſimplicité du Caton d'Adiſſon, l'élégance & la grâce des Contes de Prior, & tous les tréſors de la *Poéſie* de ſtyle répandus dans les Épitres de Pope: l'ancien goût, le goût populaire, n'applaudiſſoit ſur les théâtres, où il règne impérieuſement, que ce qui pouvoit égayer ou émouvoir la multitude; un Comique groſſier, obſcène, outré dans toutes ſes peintures; un Tragique auſſi peu décent, où toute vraiſemblance etoit ſacrifiée à l'effet de quelques ſcènes terribles, & qui, ne tendant qu'à remuer des eſprits phlegmatiques, y employoit indifféremment tous les moyens les plus violents: car le peuple, dans un ſpectacle, veut qu'on l'émeuve, n'importe par quelles peintures; comme dans une fête il veut qu'on l'enivre, n'importe avec quelle liqueur.

Il eſt donc de l'eſſence & peut-être de l'intérêt de la conſtitution politique de l'Angleterre, que le mauvais goût ſubſiſte ſur ſes théâtres; qu'à côté d'une ſcène d'un pathétique noble & d'une beauté pure, il y ait pour la multitude au moins quelques traits plus groſſiers; & que les hommes éclairés, qui ſont partout le petit nombre, n'ayent jamais droit de preſcrire au peuple le choix de ſes amuſemonts.

Mais hors du théâtre & quand chacun eſt libre de juger d'après ſoi, ce petit nombre de vrais juges rentre dans ſes droits naturels; & la multitude, qui ne lit point, laiſſe les gens de Lettres, comme devant leurs pairs, recevoir d'eux le tribut de louange que leurs écrits ont mérité: c'eſt alors que l'opinion du petit nombre commande à l'opinion publique. Voilà pourquoi l'on voit deux eſpèces de goût, incompatibles en apparence, ſe concilier en Angleterre, & les beautés & les défauts contraires preſque également applaudis.

Le génie de Shakespear ne fut pas éclairé, mais ſon inſtinct lui fit ſaiſir la vérité & l'exprimer par des traits énergiques; il fut inculte & déréglé dans ſes compoſitions, mais il ne fut point romaneſque. Il n'évita ni la baſſeſſe ni la groſſièreté qu'autoriſoient les mœurs & le goût de ſon temps, mais il connut le cœur humain & les reſſorts du pathétique. Il ſut répandre une terreur profonde; il ſut enfoncer dans les âmes les traits déchirants de la pitié. Il ne fut ni noble ni décent; il fut véhément & ſublime. Chez lui nulle eſpèce de régularité ni de vraiſemblance dans le tiſſu de l'action, quoique, dans les détails, il ſoit regardé comme le plus vrai de tous les poètes: vérité ſans doute admirable, lorſqu'elle eſt le trait ſimple, énergique, & profond qu'il a pris dans le cœur humain; mais vérité ſouvent commune & triviale, qu'une populace groſſière aime ſeule à voir imiter.

Shakeſpear a un mérite reel & tranſcendant qui ſtape tout le monde. Il eſt tragique, il touche, il ément fortement: ce n'eſt pas cette pitié douce qui pénètre inſenſiblement, qui ſe ſaiſit des cœurs, & qui, les preſſant par degrés, leur fait goûter ce plaiſir ſi doux de ſe ſoulager par des larmes; c'eſt une terreur ſombre, une douleur profonde, & des ſecouſſes violentes qu'il donne à l'âme des ſpectateurs, en cela peut-être plus cher à une nation qui a beſoin de ces émotions violentes. C'eſt ce qui l'a fait préférer à tous les tragiques qui l'ont ſuivi. Mais tout l'enthouſiaſme de ſes admirateurs n'en impoſera jamais aux gens de bon ſens & de goût ſur ſes groſſièretés barbares.

A voir la liberté avec laquelle les anglois ſe permettent de parler, de penſer, & d'écrire ſur les intérêts publics, & les avantages que la nation retire de cette liberté, on ne peut s'étonner aſſez que la Comédie ne ſoit pas devenue à Londres une ſatire politique, comme elle l'étoit dans Athènes, & que chacun des deux partis n'ait pas eu ſon théâtre, où le parti contraire auroit été joué. Seroit-ce qu'ayant l'un & l'autre des myſtéres trop daugereux à révéler en plein théâtre, ils auroient voulu ſe ménager? ou que l'impreſſion du ſpectacle ſur les eſprits étant trop vive & trop contagieuſe, ils en auroient craint les effets? Quoi qu'il en ſoit, la Comédie, ſur le théâtre de Londres, s'eſt bornée à être morale: & comme, dans un pays où il y a peu de ſociété, il y a auſſi peu de ridicules; & qu'au contraire, dans un pays où tous les hommes ſe piquent de liberté & d'indépendance, chacun ſe fait gloire d'être original dans ſes mœurs & dans ſes manières; c'eſt à cette ſingularité, ſouvent groteſque en elle-même & plus ſouvent exagérée ſur le théâtre, que le Comique anglois s'eſt attaché, ſans pourtant négliger la cenſure des vices, qu'il a peints des traits les plus forts.

Mais ſi le Parterre de Londres s'eſt rendu l'arbitre du goût dans le ſpectacle le plus noble, ſi, pour plaire au peuple, il a fallu que le Tragique ſe ſoit lui-même dégradé; à plus forte raiſon a-t-il fallu que le Comique ſe ſoit abaiſſé juſqu'au ton de la plaiſanterie la plus groſſière & la plus obſcène. Du reſte, comme elle s'eſt conformée au génie de la nation, & qu'au lieu des ridicules de ſociété, c'eſt l'originalité biſarre qu'elle s'eſt propoſé de peindre; il s'enſuit que le Comique anglois eſt abſolument local, & ne ſauroit ſe tranſplanter ni ſe traduire dans aucune langue. *Voyez* COMÉDIE.

L'orgueil patriotique de la nation angloiſe, ne voulant laiſſer à ſes voiſins aucune gloire qu'elle ne partage, lui a fait, comme on dit, forcer nature pour exceller dans les beaux-arts; par exemple, quoique ſa langue ne ſoit rien moins que favorable aux vers lyriques, elle eſt la ſeule dans l'Europe qui ait propoſé à l'Ode chantée une fête ſolennelle, dans laquelle, comme chez les grecs,

Digitized by Google

le génie des vers & celui du chant ſont réunis & couronnés. On connoît l'ode de Dryden pour la fête de ſainte Cecile ; mais cette ode, la plus approchante du Poème lyrique des grecs, n'en eſt elle-même qu'une ombre. Dryden, pour exprimer le charme & le pouvoir de l'Harmonie, raconte comment le poète Timothée, touchant la lyre & chantant devant le jeune Alexandre (quoique Timothée fût mort avant qu'Alexandre fût né), comment, dis-je, en parcourant les tons & les modes de la Muſique, il maîtriſoit l'âme du héros, l'agitoit, l'enflammoit, l'apaiſoit à ſon gré, lui inſpiroit l'ardeur des combats & la paſſion de la gloire, le ramenoit à la clémence, l'attendriſſoit & le plongeoit dans une douce langueur : or à la place du récit, qu'on ſuppoſe l'action même, Timothée au lieu de Dryden, Alexandre préſent, le poète animé par la préſence du héros, obſervant dans les ieux, dans les traits du viſage, dans les mouvements d'Alexandre, les révolutions rapides qu'il cauſoit dans ſon âme, fier de la dominer, cette âme impérieuſe, & de la changer à ſon gré ; on ſentira combien l'ode du poète anglois doit être loin encore, toute belle qu'elle eſt, du Poème lyrique des anciens.

Le poème épique de Milton eſt étranger à l'Angleterre ; il ne tient à l'eſprit de la nation que par la croyance commune à tous les peuples de l'Europe : nulle autre circonſtance, ni du lieu ni du temps, n'a influé ſur cette production ſublime & biſarre. Le fanatiſme dominoit alors, mais il avoit un autre objet ; on ne conteſtoit point la chute de nos premiers parents.

Plein des idées répandues dans les livres de Moïſe & dans les écrits des prophètes, plein de la lecture d'Homère & des poèmes italiens, aidé de ces farces pieuſes qui, ſur les théâtres de l'Europe, avoient ſi ſérieuſement & ſi ridiculement traveſti les myſtères de la Religion, enfin pouſſé par ſon génie, Milton vit, dans la révolte des enfers conjurés pour la perte du genre humain, un ſujet digne de l'Épopée : & emporté par ſon imagination, il s'y abandonna. L'enfer de Milton eſt imité de celui du Taſſe, avec des traits plus hardis & plus forts ; mais il eſt gâté par l'idée ridicule du Pandémonium, & plus encore par le ſale épiſode de l'accouplement inceſtueux du péché & de la mort. La deſcription des délices d'Éden & de l'innocente volupté des amours de nos premiers pères, n'eſt imitée de perſonne ; elle fait la gloire de Milton. La guerre des anges contre les démons fait ſa honte.

Le péché de nos premiers pères eſt un évènement ſi éloigné de nous, qu'il ne nous touche que foiblement ; le merveilleux en eſt ſi familier, qu'il n'a plus rien qui nous étonne ; & à force d'intéreſſer toutes les nations du monde, il n'en intéreſſe plus aucune : auſſi le poème du *Paradis perdu* fut-il mépriſé en naiſſant ; & ſes beautés étant au deſſus de la multitude, il ſeroit reſté dans l'oubli, ſi des hommes dignes de le juger & faits pour entraîner l'opinion publique, Pope & Addiſſon, n'avoient apris à l'Angleterre à l'admirer.

La *Poéſie* galante & légère a ſaiſi, pour naître & fleurir en Angleterre, le ſeul moment qui lui ait été favorable, le règne de Charles II. La *Poéſie* philoſophique, morale, & ſatirique y fleurira toujours, parce qu'elle eſt conforme au génie de la nation : c'eſt en Angleterre qu'on l'a vue renaître ; & Pope & Rochester l'y ont portée au plus haut degré où elle ſe ſoit élevée en Europe depuis Lucrèce, Horace, & Juvenal.

Si l'allemand eût été une langue mélodieuſe, c'eſt en Allemagne qu'on auroit eu quelque eſpérance de voir renaître la *Poéſie* lyrique des anciens. Les italiens peuvent avoir un goût plus fin, plus délicat, plus exquis de la bonne Muſique ; mais ils n'ont pas l'oreille plus ſûre & plus ſévère que les allemands, pour la préciſion du nombre & la juſteſſe des accords. Ceux-ci ont même cet avantage, que la Muſique fait partie de leur éducation commune, & qu'en Allemagne le peuple même eſt muſicien dès le berceau. C'eſt donc là qu'il étoit facile & naturel de voir les deux talents ſe réunir dans le même homme, & un poète, ſur le luth ou la harpe, compoſer & chanter ſes vers.

Mais à la rudeſſe de la langue, premier obſtacle & peut-être invincible, s'eſt joint, comme partout ailleurs, le manque d'émulation & de circonſtances heureuſes, comme celles qui, dans la Grèce, avoient favoriſé & fait honorer ce bel art.

La *Poéſie* allemande a cependant eu ſes ſuccès dans le genre de l'Ode. Celle du célèbre Haller, ſur la mort de ſa femme, a le mérite rare d'exprimer un ſentiment réel & profond, émané du cœur du poète.

On a vu, pendant les campagnes du roi de Pruſſe en Allemagne, des eſſais de *Poéſie* lyrique plus approchants de celle des grecs : ce ſont des chants militaires, non pas dans le goût ſoldateſque, mais du plus haut ſtyle de l'Ode, ſur les exploits de ce héros. La *Poéſie* moderne n'a point d'exemples d'un enthouſiaſme plus vrai ; & de pareils chants, répétés de bouche en bouche dans une armée, avant une bataille, après une victoire, même à la ſuite d'un revers, ſeroient plus éloquents & plus utiles que des harangues. *Voyez* LYRIQUE.

Mais ce n'eſt point un moment d'enthouſiaſme, ce ſont les mœurs & le génie d'une nation, qui aſſûrent à la *Poeſie* un règne conſtant & durable.

L'Allemagne, à qui les ſciences & les arts ſont redevables de tant de découvertes, & qui, du côté des ſavantes études & des recherches laborieuſes, l'a emporté ſur tout le reſte de l'Europe, ſemble y

avoir mis toute ſa gloire. Une vie laborieuſe, une condition pénible, un gouvernement qui n'a eu ni l'avantage de flatter l'orgueil par des proſpérités brillantes, ni celui d'élever les âmes par le ſentiment de la liberté, qui eſt la véritable dignité de l'homme, ni celui de polir les eſprits & les mœurs par les raffinemens du luxe & par le commerce d'une ſociété voluptueuſement oiſive ; enfin la deſtinée de l'Allemagne, qui, depuis ſi long temps, eſt le théâtre des ſanglants débats de l'Europe, & la triſteſſe que répand chez les peuples l'incertitude continuelle de leur fortune & de leur repos; peut-être auſſi un caractère naturellement plus porté à des méditations profondes, à de ſublimes ſpéculations, qu'à des fictions ingénieuſes; ſont les cauſes multipliées qui ont rendu l'Allemagne plus ſtérile en poètes que tous les autres pays que nous venons de parcourir. Le climat, l'Hiſtoire, les mœurs, rien n'étoit poétique en Allemagne : aucune Cour n'y a été diſpoſée à élever aux muſes des théâtres aſſez brillants, à préſenter aſſez d'attraits & d'encouragement au génie, pour exciter dans les eſprits cette émulation d'où naiſſent les grands efforts & les grands ſuccès.

Les allemands n'ont pas laiſſé, à l'exemple de leurs voiſins, de s'eſſayer en divers genres de *Poéſie*. Klopſtockk a ôſé chanter l'avènement du *Meſſie*; & ſon Poème a eu le ſuccès qu'il méritoit. On a plaint l'homme de talent d'avoir pris un ſujet dont la majeſté froide, la ſublimité ineffable, & l'inviolable vérité, ne permettoient à la *Poéſie* que des peintures inanimées & des ſcènes ſans paſſion. Geſner a été plus habile & plus heureux dans le choix du ſujet de ſon poème d'*Abel:* le moment, l'action, le caractère principal, & les contraſtes qui le relèvent, étoient ſans contredit ce que l'Hiſtoire ſainte avoit de plus poétique ; ce ſujet même étoit ſuſceptible d'un intérêt vif & touchant. N'importe ſur qui la pitié tombe; & Caïn même, tout criminel qu'il eſt, mérite aſſez les pleurs qu'il fait répandre : auſſi ce Poème, dénué des grâces naives du ſtyle original, ne laiſſe pas de nous attendrir dans la traduction françoiſe. Mais je répèterai, à l'égard de ce poème, ce que j'ai dit de celui de Milton : il ne tient pas plus au climat, aux mœurs, au génie de l'Allemagne, que de tel autre pays de l'Europe; c'eſt un poème oriental, ce n'eſt pas un poème allemand.

Les églogues du même poète ſont des plantes plus analogues au climat qui les a vues naître : leur grâce, leur naiveté, leur coloris, leur Morale philoſophique, ſont défirer d'habiter les lieux où le poète a vu ou ſemble avoir vu la nature. Il en eſt de même du poème des *Alpes*, dans un genre ſupérieur. La *Poéſie* deſcriptive eſt de tous les pays; mais la Suiſſe lui eſt favorable plus qu'aucun autre climat du Nord, ſi ce n'eſt peut-être la Suède.

Je ne parle point des eſſais que la *Poéſie* dramatique a faits en Allemagne : le parti qu'ont pris les Souverains, d'avoir dans leurs Cours des ſpectacles italiens ou françois, eſt à la fois l'effet & la cauſe du peu de progrès que le génie national a fait dans ce genre de *Poéſie*.

Rien n'étoit poétique en France : la langue de Maror & de Rabelais étoit naive; celle d'Amyot & de Montaigne étoit hardie, figurée, énergique; celle de Malherbe & de Balzac avoit du nombre & de la nobleſſe : elle aquit de la majeſté ſous la plume du grand Corneille; de la pureté, de la grâce, de l'élégance, & toutes les couleurs les plus délicates & les plus vives de la *Poéſie* & de l'Éloquence, dans les écrits de Racine & de Fénélon. Mais deux avantages prodigieux des langues anciennes lui furent refuſés, la liberté de l'inverſion & la préciſion de la Proſodie : or ſans l'une, point de période; & ſans l'autre, il faut l'avouer, point de meſure dans les vers. Balzac, le premier, avoit eſſayé d'introduire le nombre & la Période dans la proſe françoiſe; mais quoiqu'alors on ſe permît plus d'inverſions qu'à préſent, la langue étant aſſujettie à obſerver preſque fidèlement l'ordre naturel des idées, la faculté de combiner les mots au gré de l'oreille ſe réduiſoit à peu de choſe. Il fallut donc, pour donner du nombre & de la rondeur au diſcours, s'occuper des mots plus que des choſes : encore ne parvint-on jamais à imiter le Rhythme & la Période des anciens. La Période ſurtout, ſans l'inverſion libre, étoit impoſſible à conſtruire : car ſon artifice conſiſte à ſuſpendre le ſens & à laiſſer l'eſprit dans l'attente du mot qui doit le décider, en ſorte que, dans l'entendement, les deux extrémités de l'expreſſion ſe rejoignent quand la Période eſt finie; c'eſt ce qui l'a fait comparer à un ſerpent qui mord ſa queue. Or dans une langue où les mots ſuivent à la file la progreſſion des idées, comment les arranger de façon qu'une partie de la penſée attende l'autre, & que l'eſprit, égaré dans ce labyrinthe, ne ſe retrouve qu'à la fin ?

Mais ſi la Période françoiſe ne fut pas circulaire comme celle des anciens, au moins fut-elle prolongée & ſoutenue juſqu'à ſon repos abſolu; & le tour, le balancement, la ſymétrie de ſes membres, lui donnèrent de l'élégance, du poids, & de la majeſté. Ainſi, à force de travail & de ſoins, notre langue aquit dans la proſe une élégance, une ſoupleſſe, un tour harmonieux qui ne lui étoit pas naturel.

Le plus difficile étoit de donner à nos vers du nombre & de la mélodie : comment obſerver la meſure dans une langue qui n'a point de Proſodie décidée ? Auſſi nos vers n'eurent-ils d'abord, comme les vers provençaux & italiens, d'autre règle que la rime & la quantité numérique des ſyllabes; on ne les chantoit point, ils ne pouvoient donc pas être meſurés par le chant. L'Ode même fut parmi nous ce qu'elle a été dans tout le reſte de l'Europe

moderne, un Poème diviſé en ſtances, & d'un ſtyle plus élevé, plus véhément, plus figuré qoe les autres Poèmes, mais nullement propre à être chanté. *Voyez* LYRIQUE.

Cependant, comme, de leur naturel, les éléments des langues oot une Proſodie indiquée par les ſons plus lents ou plus rapides, & par les articulations plus faciles & plus pénibles qu'elles préſentent, la Proſodie de la langue françoiſe ſe fit ſentir d'elle-même à l'oreille délicate des bons poètes. Malherbe y ſut trouver du nombre, & le fit ſentir dans ſes vers, comme Balzac dans ſa proſe. Il donna, aux vers de huit ſyllabes & aux vers héroïques, une cadence majeſtueuſe, que nos plus grands poètes n'ont pas dédaigné de prendre pour modèle, heureux d'avoir pu l'égaler.

Plus le vers françois étoit libre & affranchi de toutes les règles de la Proſodie ancienne, plus il étoit difficile à bien faire; & depuis Malherbe juſqu'à Corneille, rien de plus déplorable que ce déluge de vers lâches, trainants, ou durs, ſans mélodie & ſans couleur, dont la France fut inondée: le malheureux Hardi en feſoit mille en vingt quatre heures.

Si la *Poéſie* françoiſe a eu tant de peine, du côté du ſtyle & des vers, à vaincre les difficultés que lui oppoſoit uoe langue inculte & barbare; elle n'a pas eu moins de peine à vaincre les obſtacles que lui oppoſoit la nature du côté des mœurs & du climat, dans un pays qui ſembloit devoir être à jamais étranger pour elle.

Ce que nous avons dit de l'Italie moderne, au ſujet de l'Hiſtoire, peut s'appliquer à tout le reſte de l'Europe, & particulièrement à la France. Si la *Poéſie* héroique ne demandoit que des faits atroces, des complots, des aſſaſſinats, des brigandages, des maſſacres; notre hiſtoire lui en offriroit abondamment, & des plus terribles. Qu'on ſe rappelle, par exemple, les premiers temps de notre monarchie, le règne de Clovis, le maſſacre de ſa famille, le règne des fils de Clotaire, leurs guerres ſanglantes, les crimes de Frédégonde & de Landri; c'eſt le comble de l'atrocité: mais ce n'eſt là ni le Poème épique ni la Tragédie.

Il faut à l'Épopée, comme je l'ai dit, des caractères & des mœurs ſuſceptibles d'élévation, des évènements importants & dignes de nous étonner, ſoit par leur grandeur naturelle, ſoit par le mélange du merveilleux; & rien de plus rare dans notre hiſtoire.

Lorſqu'oo ne ſavoit pas faire encore une églogne, une élégie, nn madrigal; lorſqu'on n'avoit pas même l'idée de la beanté de l'imitation dans la *Poéſie* deſcriptive, dans la *Poéſie* dramatique; on eut en France la fureur de faire des Poèmes épiques. Le *Clovis*, le *S. Louis*, le *Moïſe*, l'*Alaric*, la *Pucelle*, parurent preſque en même temps; & qu'on juge de la célébrité qu'ils eurent, par la vénération avec laquelle Chapelain parle de ſes rivaux. « Qu'eſt-ce, dit-il, que la *Pucelle* peut » oppoſer, dans la peinture parlante, au *Moïſe* » de M. de Saint-Amand? dans la hardieſſe & » dans la vivacité, au *S. Louis* du révérend Père » le Moioe? dans la pureté, dans la facilité, & » dans la majeſté, au *S. Paul* de M. l'évêque » de Vence? dans l'abondance & la pompe, à » l'*Alaric* de M. Scudéry? enfin dans la diverſité » & dans les agréments, au *Clovis* de M. Deſma- » rets »? *Préface de la Pucelle.*

La vérité eſt que tous ces poèmes font la honte du ſiècle qui les a produits. Le ridicule juſtement répandu depuis ſur le *Clovis*, le *Moïſe*, l'*Alaric*, la *Pucelle*, eſt la ſeule trace qu'ils ont laiſſée. Le *S. Louis* eſt moins mépriſable, mais de foibles imitations de la *Poéſie* ancienne & des fictions extravagantes n'ont pu le ſauver de l'oubli. Le *S. Paul* n'eſt pas même connu de nom.

Les cauſes générales de ces chutes rapides, après an ſuccès éphémère, furent d'abord ſans doute le manque de génie & la fauſſe idée qu'on avoit de l'art, mais auſſi le malheureux choix des ſujets, ſoit du côté des caractères & des mœurs, ſoit du côté des peintures phyſiques & des accidents naturels, ſoit du côté du merveilleux. Quand il faut tout créer, les hommes & les choſes, tout ennoblir, tont embellir; quand la vérité vient ſans ceſſe flétrir l'imagination, la démentir, la rebuter; le génie ſe laſſe bientôt de lutter contre la nature. Or que l'on ſe rappelle ce que nous avons dit des circonſtances phyſiques & morales qui, dans la Grèce, favoriſoient la *Poéſie* épique, & qn'on jette les ieux ſur ces poèmes modernes; le contraire, dans preſque tous les points, ſera le tableau de la ſtérilité du champ couvert d'épines & de ronces où elle ſe vit tranſplantée.

Ne parlons point du *S. Louis*, ſujet dont toutes les beautés, enlevées par le génie du Taſſe, ne laiſſoient plus aux poètes françois que le foible & dangereux honneur d'imiter l'Homère italien; ne parlons point du *Moïſe*, ſujet qui demandoit peut-être l'auteur d'*Eſter*, d'*Athalie*, & qui d'ailleurs n'a rien que de très-éloigné de nous: quelles mœurs à peindre en *Poéſie* dans le *Clovis* & l'*Alaric*, que celles des romains dégénérés, des gaulois aſſervis, des goths & des francs belliqueux mais barbares, & dont tout le code ſe réduiſoit à la loi, *Malheur aux vaincus!* Que pouvoit être, dans ces poèmes, la partie morale de la *Poéſie*, celle qui lui donne de la nobleſſe, de l'élévation, du pathétique, celle qui en fait l'intérêt & le charme? Voyez, dans les *Poéſies* qu'on attribue aux iſlandois, aux ſcandinaves, & aux anciens écoſſois, combien ce naturel ſauvage, qui d'abord intéreſſe par ſa franchiſe & ſa candeur, eſt peu varié dans ſes formes; combien cet héroïſme naturel & cette vigueur d'âme, de courage, & de mœurs, a peu de nnances diſtinctes; combien ces deſcriptions, ces images hardies ſe reſſemblent

Digitized by Google

reſſemblent & ſe répètent : à plus forte raiſon dans un climat plus tempéré, où les ſites, les accidents, les phénomènes de la nature ſont moins biſarrement divers, les tableaux poetiques doivent-ils être plus monotones. On a bientôt décrit des forêts vaſtes & profondes, des précipices & des torrents.

Si la Gaule eſt devenue plus poétique, c'eſt par les arts, & par les accidents moraux qui en ont varié la ſurface; encore n'a-t-elle jamais eu, ſoit au phyſique, ſoit au moral, de ces aſpects dont la grandeur étonne & tient du merveilleux.

Qu'ont fait les hommes de génie, qui, dans l'Épopée, ont voulu donner à la *Poéſie* françoiſe un plus heureux eſſor ? L'un a ſaiſi, dans notre hiſtoire, le moment où les mœurs françoiſes, animées par le fanatiſme & par l'enthouſiaſme des partis, donnoient aux vices & aux vertus le plus de force & d'énergie. Il a choiſi pour ſon héros un roi brillant par ſon courage, intéreſſant par ſes malheurs, adorable par ſa bonté; & à l'action de ce héros,

Qui fut de ſes ſujets le vainqueur & le père,

il a entremélé avec ménagement des fictions épiſodiques, les unes priſes dans la croyance, & les autres dans le ſyſtême univerſel de l'Allégorie, mais toutes élevées par ſon génie à la hauteur de l'Épopée, & décorées par l'harmonie & le coloris des beaux vers.

L'autre a ramené la *Poéſie* dans ſon berceau & aux pieds du tombeau d'Homère. Il a pris ſon ſujet dans Homère lui-même; a fait d'un épiſode de l'*Odyſſée* l'action générale de ſon poème; & au milieu de tous les tréſors que nous avons vus étalés dans la Gréce ſous les mains de la *Poéſie*, il en a pris en liberté, mais avec le diſcernement du goût le plus exquis, tout ce qui pouvoit rendre aimable, intéreſſante, & perſuaſive, la plus courageuſe leçon qu'on ait jamais donnée aux enfants de nos rois.

Si l'aventure de la *Pucelle* avoit été célébrée ſérieuſement par un homme de génie, perſonne, après lui, n'auroit ôſé en faire un poème comique. Peut-être auſſi y auroit il eu quelque avantage, du côté des mœurs, à chanter l'incurſion des ſarraſins en deça des Pyrénées; & Martel, vainqueur d'Abdérame, eſt un héros digne de l'Épopée. A cela près, on ne voit guère, dans notre hiſtoire, de ſujets vraîment héroïques; & l'on peut dire que le génie y ſera toujours à l'étroit.

Il n'y avoit guère plus d'apparence que la Tragédie pût réuſſir ſur nos théâtres; cependant elle s'y eſt élevée à un degré de gloire dont le théâtre d'Athènes auroit été jaloux; 1°. parce qu'elle y obtint, dès ſa naiſſance, beaucoup d'encouragement, de faveur, & d'émulation; 2°. parce qu'elle ne s'aſtreignit point à être françoiſe, & qu'elle tira ſes ſujets de l'hiſtoire de tous les ſiècles & des mœurs de tous les pays; 3°. parce qu'elle ſe fit un nouveau ſyſtême, & qu'elle ſut prendre ſes avantages ſur le nouveau théâtre qu'on lui avoit élevé.

Ce fut ſous le règne de Henri II qu'elle fit ſes premiers eſſais. Rien de plus pitoyable à nos yeux que cette *Cléopatre* & cette *Didon*, qui firent la gloire de Jodelle; mais Jodelle étoit un génie, en comparaiſon de tout ce qui l'avoit précédé. « Le roi lui donna, dit Paſquier, cinq-cents écus » de ſon épargne, & lui fit tout plein d'autres grâ» ces, d'autant plus que c'étoit choſe nouvelle, & » très belle, & très-rare ».

Il n'en fallut pas davantage pour exciter cette émulation, dont les efforts, malheureux à la vérité durant l'eſpace de près d'un ſiècle, furent à la fin couronnés.

La première cauſe de la faveur & des ſuccès qu'eut la *Poéſie* dans un climat qui n'étoit pas le ſien, fut le caractère d'un peuple curieux, léger, & ſenſible, paſſionné pour l'amuſement, & , après les grecs, le plus ſuſceptible qui fut jamais d'agréables illuſions. Mais ce n'eût été rien, ſans l'avantage prodigieux pour les muſes de trouver une ville opulente & peuplée, qui fût le centre des richeſſes, du luxe, & de l'oiſiveté, le rendez-vous de la partie la plus brillante de la nation, attirée par l'eſpérance de la faveur & de la fortune & par l'attrait des jouiſſances. Il eſt plus que vraiſemblable que s'il n'y eût pas eu un Paris, la nature auroit inutilement produit un Corneille, un Racine, un Voltaire.

Parmi les cauſes des ſuccés de la *Poéſie* dramatique, ſe préſente naturellement la protection éclatante dont l'honora le cardinal de Richelieu, & après lui Louis XIV : mais celle de Louis XIV fut éclairée, celle du cardinal ne le fut pas aſſez; auſſi vit-on ſous ſon miniſtère le triomphe du mauvais goût, ſur lequel enfin prévalut le génie.

Les poètes françois avoient ſenti, comme par inſtinct, que l'hiſtoire de leur pays ſeroit un champ ſtérile pour la Tragédie. Ils avoient commencé, comme les romains, par copier les grecs. Ils couroient comme des aveugles, tantôt dans les routes anciennes, tantôt dans des ſentiers nouveaux qu'ils vouloient ſe frayer eux-mêmes. De l'hiſtoire fabuleuſe des grecs, ils ſe jetoient dans l'hiſtoire romaine, quelquefois dans l'hiſtoire ſainte; ils copioient ſervilement & froidement les poètes italiens; ils entaſſoient ſur leur théâtre les aventures des romans; ils empruntoient des poètes eſpagnols leurs rodomontades & leurs extravagances; & ce qu'il y a d'étonnant, c'eſt que de toutes ces tentatives malheureuſes devoir réſulter le triomphe de la Tragédie, par la liberté ſans bornes qu'elle ſe donnoit de puiſer dans toutes

les ſources, & de réunir ſur un ſeul théâtre les évènements & les mœurs de tous les pays & de tous les temps. C'eſt là ce qui a rendu le génie tragique ſi fécond ſur la Scène françoiſe, & multiplié en même temps ſes richeſſes & nos plaiſirs.

La Tragédie, chez les grecs, ne fut que le tableau vivant de leur hiſtoire. C'étoit ſans doute un avantage du côté de l'intérêt : car d'un évènement national, l'action eſt comme perſonnelle aux ſpectateurs; & nous en avons des exemples. Mais à l'intérêt patriotique, il eſt poſſible de ſuppléer par l'intérêt de la nature, qui lie enſemble tous les peuples du monde, & qui fait que l'homme vertueux & ſouffrant, l'homme foible & perſécuté, l'homme innocent & malheureux, n'eſt etranger dans aucun pays. Voilà la baſe du ſyſtême tragique que nos poëtes ont élevé; & ce ſyſtême vaſte leur ouvroit deux carrières, celle de la fatalité, & celle des paſſions humaines. Dans la premiere, ils ont ſuivi les grecs, & en les imitant, ils les ont ſurpaſſés; dans la ſeconde, ils ont marché à la lumière de leur propre génie, & il y a peu d'apparence qu'on aille jamais plus loin qu'eux. Leur génie a tiré avantage de tout, & même du peu d'étendue de nos theâtres modernes, en donnant plus de correction à des tableaux vus de plus près. *Voyez* TRAGÉDIE.

Ainſi, à la faveur des lieux, des hommes, & des temps, la Tragédie s'éleva ſur la Scène françoiſe juſqu'à ſon apogée; & durant plus d'un ſiècle, le génie & l'emulation l'y ont ſoutenue dans toute ſa ſplendeur. Mais par le ſeul tariſſement des ſources où elle s'eſt enrichie, par les limites naturelles du vaſte champ qu'elle a parcouru, par l'épuiſement des combinaiſons, ſoit d'intérêt, ſoit de caractères, ſoit de paſſions théatrales, il ſeroit poſſible d'annoncer ſon déclin & ſa décadence.

Paris devoit être naturellement le grand théâtre de la Comédie moderne, par la raiſon, comme nous l'avons dit, que la vanité eſt la mère des ridicoles, comme l'oiſiveté eſt la mère des vices. La Comédie y commença, comme dans la Grèce, par être une ſatire, moins la ſatire des perſonnes que la ſatire des états. Cette eſpèce de drame s'appeloit *Sotties:* le Clergé même n'y étoit pas épargné; & Louis XII, pour réprimer la licence des mœurs de ſon temps, avoit permis que la liberté de cette cenſure publique allât juſqu'à ſa perſonne. François I la reprima, il défendit à la Comédie d'attaquer les hommes en place; c'étoit donner le droit à toos les citoyens d'être également épargnés.

La Comédie, juſqu'à Molière, ignora ſes vrais avantages. Sous le cardinal de Richelieu, on etoit ſi loin de ſoupçonner encore ce qu'elle devoit être, que les *Viſionnaires* de Deſmarets, dont tout le mérite conſiſte dans un amas d'extravaganees qui ne ſont dans les mœurs d'aucun pays ni d'aucun ſiècle, étoient appelés *l'incomparable comédie.* Dans cette comedie, nulle vérité, nulles mœurs, nulle intrigue: ce ſont les petites-maiſons, où l'on ſe promène de loge en loge.

La première pièce vraiment comique qui parut ſur le théâtre françois depuis l'*Avocat patelin*, ce fut le *Menteur* de Corneille, pièce imitée de l'eſpagnol, de Lopez de Véga, ou de Roxas: ce que Voltaire met en doute; & il obſerve, à propos du *Menteur*, que le premier modèle du vrai Comique, ainſi que du vrai Tragique (le *Cid*), nous eſt venu des eſpagnols, & que l'un & l'autre nous a été donné par Corneille.

Indépendamment du caractère & des mœurs nationales ſi propres à la Comédie, deux circonſtances favoriſoient Molière : il venoit dans un temps où les mœurs de Paris n'étoient ni trop, ni trop peu façonnées. Des mœurs groſſières peuvent être comiques; mais c'eſt un Comique local, dont la peinture ne peut amuſer que le peuple à qui elle reſſemble, & qui rebutera un ſiècle plus poli, une nation plus cultivée. On voit que, dans Ariſtophane, malgré cette politeſſe vantée ſous le nom d'*Atticiſme*, bien des détails des mœurs du peuple athénien bleſſeroient aujourdhui notre délicateſſe : le corroyeur & le chaircuitier ſeroient mal reçus des françois. Les femmes, à qui l'on reproche tout crûment, dans les *Haranguеuſes*, de ſe ſoûler, de ferrer la mule, & bien d'autres ſripponneries; les femmes, qui, pour tenir conſeil, prennent les culottes de leurs maris, & les maris qui ſortent la nuit en chemiſe, cherchant leurs femmes dans les rues, nous paroitroient des plaiſanteries plus dignes des halles que du Théâtre. Que ſeroit ce, ſi, comme Ariſtophane, on nous faiſoit voir un de ces maris ſortant la nuit de ſa maiſon pour un beſoin qu'il ſatisfait en préſence des ſpectateurs? Étoit-ce là du ſel attique?

Un des avantages de Molière fut donc de trouver Paris aſſez civiliſé, pour pouvoir peindre même les mœurs bourgeoiſes, & faire parler ſes perſonnages les plus comiques d'un ton que la décence & la délicateſſe pût avouer dans tous les temps. J'en excepte, comme on le ſent bien, quelques licences qu'il s'eſt données, ſans doute pour complaire au bas peuple, mais dont il pouvoit ſe paſſer.

Un autre avantage pour lui, ce fut que les mœurs de ſon temps ne fuſſent pas aſſez polies pour ſe dérober au ridicule, & qu'il y eût dans les caractères aſſez de naturel encore & de relief pour donner priſe à la Comédie,

L'effet inévitable d'une ſociété mêlée & continue, où, ſucceſſivement & de proche en proche, tous les états ſe confondent, eſt d'arriver enfin à cette égalité de ſurface qu'on nomme *Politeſſe*; & dès lors, plus de vices ni de ridicules ſaillants. L'avare eſt avare, mais dans ſon cabinet; le jaloux eſt jaloux, mais au fond de ſon âme. Le mépris attaché au ridicule fait que tout le monde l'évite; & ſous les dehors de la décence, l'unique loi

Digitized by Google

des mœurs publiques, tous les vices ſont déguiſés : au lieu que dans un temps où la malignité n'eſt pas encore raffinée, l'amour propre n'a pas encore pris toutes ſes précautioos ; chacun ſe tient moins ſur ſes gardes, & le poète comique trouve partout le ridicule à découvert.

Or du temps de Molière, les mœurs avoient encore cette naiveté imprudente : les états n'étoient pas confondus, mais ils tendoient à l'être ; c'étoit le moment des prétentions maladroites, des imitations gauches, des mépriſes de la vanité, des duperies de la ſottiſe, des affectations ridicules, de toutes les bévues enfin où l'amour propre peut donner.

Une éducation plus cultivée, le ſavoir-vivre qui eſt devenu notre plus ſérieuſe étude, l'attention ſi recommandable à ne bleſſer ni l'opinion ni les uſages, la bienſéance des dehors, qui du grand monde a paſſé juſqu'au peuple, les leçons même que Molière a données, ſoit poor ſaiſir & révéler les ridicules d'autrui, ſoit pour mieux déguiſer les ſiens, ont mis la Comédie comme en défaut ; & preſque tout ce qui lui reſteroit à peindre, lui eſt ſévérement interdit.

On permet de donner ao Théâtre à chaque état les vices, les travers, les ridicules qui ne ſont pas les ſiens : mais ceux qui lui ſont propres, on lui en épargne la peinture, parce qu'ils forment l'eſprit du Corps, & qu'un Corps eſt trop reſpectable pour être peint au naturel. Il n'y a que les courtiſans & les procureurs qui ſe ſoient livrés de bonne grâce, & qu'on n'ait point ménagés : les médecins eux-mêmes ſeroient peut-être moins patients aujourdhui que du temps de Molière ; mais ſur leur compte il a tout dit.

Si l'on demande pourquoi nous n'avons plus de Comédie, on peut donc répondre à tous les états, C'eſt que vous ne voulez plus être peints. Si on nous repréſente les mœurs du bas peuple, qui eſt le ſeul qui ſe laiſſe peindre, le tableau eſt de mauvais goût : & ſi l'on prend ſes modèles dans une claſſe plus élevée, cela reſſemble trop ; l'alluſion s'en mêle, & il n'eſt poiot d'état un peu conſidérable qui o'ait le crédit d'empêcher qu'on ſe moque de lui : chacun veut pouvoir être tranquillement ridicule & impunément vicieux. Cela eſt commode pour la ſociété, mais très-incommode pour le Théâtre.

La décence eſt une autre gêne pour les poètes comiques. Une mère veut pouvoir mener ſa fille au ſpectacle, ſaos avoir à rougir pour elle, ſi elle eſt innocente, & ſans la voir rougir, ſi elle ne l'eſt pas. Or comment expoſer à leurs ieux, ſur la Scène, les vices les plus à la mode, & qui donneroient le plus de jeu à l'intrigne & au ridicule ?

Des vices condamnés par les lois ſont cenſés réprimés par elles ; les citer au Théâtre comme impunis & les peindre comme plaiſants, c'eſt en même temps accuſer les lois & inſulter aux mœurs publiques. L'adultère ne ſeroit pas aſſez châtié par le mépris, ni le libertinage & ſes honteux effets aſſez punis par le ridicule : voilà pourquoi on défend à la Comédie d'inſtruire inutilement l'innoceoce & d'effaroucher la pudeur.

En général, le caractère des françois, actif, ſouple, adroit, ſuſceptible de vanité & d'émulation, que la concurrence aiguillonne dans une ville comme Paris ; ce génie peu inventif, mais qui s'applique ſans relâche à tout perfectionner, a été la cauſe conſtante des progrès de la *Poéſie* dans un climat qui ne ſembloit pas fait pour elle ; & plus elle a eu de difficultés à vaincre, plus elle mérite de gloire à ceux qui, à travers tant d'obſtacles, l'ont élevée à un ſi haut point de ſplendeur.

D'après l'eſquiſſe que je viens de donner de l'hiſtoire oaturelle de la *Poéſie*, on doit ſentir combien on a été injuſte en comparant les ſiècles & leurs productions, & en jugeant ainſi les hommes. Voulez-vous apprécier l'induſtrie de deux cultivateurs ? ne comparez pas ſeulement les moiſſons ; mais penſez au terrein qui les a produites, & au climat dont l'influence l'a rendu plus ou moins fécond. (*M.* MARMONTEL.)

POÉSIE, *Beaux-Arts.* C'eſt l'imitation de la belle nature exprimée par le diſcours meſuré ; la Proſe ou l'Éloquence eſt la nature elle-même exprimée par le diſcours libre.

L'orateur ni l'hiſtorien n'ont rien à créer ; il ne leur faut de génie que pour trouver les faces réelles qui ſont dans leur objet : ils n'ont rien à y ajouter, rien à en retrancher, à peine ôſent-ils quelquefois tranſpoſer ; tandis que le poète ſe forge à lui-même ſes modèles, ſans s'embarraſſer de la réalité.

De ſorte que ſi l'on vouloit définir la *Poéſie*, par oppoſition à la Proſe ou à l'Éloquence, que je prends ici pour la même choſe, on s'en tiendroit à notre définition. L'orateur doit dire le vrai d'une manière qui le faſſe croire, avec la force & la ſimplicité qui perſuadeot. Le poète doit dire le vraiſemblable d'une manière qui le rende agréable, avec toute la grâce & toute l'énergie qui charment & qui étonnent : cependant comme le plaiſir prépare le cœur à la perſuaſioo, & que l'utile réel flatte toujours l'homme, qui n'oublie jamais ſon intérêt ; il s'enſuit que l'agréable & l'utile doivent ſe réunir dans la *Poéſie* & dans la Proſe, mais en s'y plaçant dans un ordre conforme à l'objet qu'on ſe propoſe dans ces deux genres d'écrire.

Si l'on objectoit qu'il y a des écrits en proſe qui ne ſont l'expreſſion que du vraiſemblable, & d'autres en vers qui oe ſont l'expreſſion que du vrai ; on répondroit que la Proſe & la *Poéſie* étant deux laogages voiſins & dont le fonds eſt preſque

le même, elles ſe prêtent mutuellement, tantôt la forme qui les diſtingue, tantôt le fonds même qui leur eſt propre, de ſorte que tout paroît traveſti.

Il y a des fictions poétiques qui ſe montrent avec l'habit ſimple de la Proſe : tels ſont les romans & tout ce qui eſt dans leur genre. Il y a même des matières vraies, qui paroiſſent revêtues & parées de tous les charmes de l'harmonie poétique ; tels ſont les poèmes didactiques & hiſtoriques. Mais ces fictions en proſe & ces hiſtoires en vers ne ſont ni pure Proſe, ni *Poéſie* pure; c'eſt un mélange des deux natures, auquel la définition ne doit point avoir égard; ce ſont des caprices faits pour être hors de la règle, & dont l'exception eſt abſolument ſans conſéquence pour les principes. Nous connoiſſons, dit Plutarque, des ſacrifices qui ne ſont accompagnés ni de chœurs, ni de ſymphonies ; mais pour ce qui eſt de la *Poéſie*, nous n'en connoiſſons point ſans fables & ſans fiction. Les vers d'Empédocles, ceux de Parménide, de Nicander, les ſentences de Théognide, ne ſont point de la *Poéſie*; ce ne ſont que des diſcours ordinaires, qui ont emprunté la verve & la meſure poétique pour relever leur ſtyle & l'inſinuer plus aiſément.

Cependant il y a différentes opinions ſur l'eſſence de la *Poéſie*. Quelques-uns font conſiſter cette eſſence dans la fiction ; il ne s'agit que d'expliquer le terme, & de convenir de ſa ſignification.

Si par *Fiction* ils entendent la même choſe que *feindre* ou *fingere* chez les latins : le mot de *Fiction* ne doit ſignifier que l'imitation artificielle des caractères, des mœurs, des actions, des diſcours, &c, tellement que *feindre* ſera la même choſe que *repréſenter* ou *contrefaire* ; alors cette opinion rentre dans celle de l'imitation de la belle nature, que nous avons établie en définiſſant la *Poéſie*.

Si les mêmes perſonnes reſſerrent la ſignification de ce terme, & que par *Fiction* ils entendent le miniſtère des dieux que le poète fait intervenir pour mettre en jeu les reſſorts ſecrets de ſon poème : il eſt évident que la fiction n'eſt pas eſſencielle à la *Poéſie* ; parce qu'autrement, la Tragédie, la Comédie, la plupart des Odes, ceſſeroient d'être de vrais poèmes ; ce qui ſeroit contraire aux idées le plus univerſellement reçues.

Enfin, ſi par *Fiction* on veut ſignifier les figures qui prêtent de la vie aux choſes inſenſibles, qui les font parler & agir, telles que ſont les métaphores & les allégories : la fiction alors n'eſt plus qu'un tour poétique, qui peut convenir à la Proſe même; c'eſt le langage de la paſſion, qui dédaigne l'expreſſion vulgaire ; c'eſt la parure, & non le corps, de la *Poéſie*.

D'autres ont cru que la *Poéſie* conſiſtoit dans la verſification ; ce préjugé eſt auſſi ancien que la *Poéſie* même. Les premiers poèmes furent des hymnes qu'on chantoit, & au chant deſquels on aſſocioit la danſe ; Homère & Tite-Live en donneront la preuve. Or pour former un concert de ces trois expreſſions, des paroles, du chant, & de la danſe, il falloit néceſſairement qu'elles euſſent une meſure commune qui les fît tomber toutes trois enſemble, ſans quoi l'harmonie eût été déconcertée. Cette meſure étoit le coloris, ce qui frappe d'abord tous les hommes ; au lieu que l'imitation, qui en étoit le fonds & comme le deſſin, a échappé à la plupart des ieux qui la voient ſans la remarquer.

Cependant cette meſure ne conſtitua jamais ce qu'on appelle un vrai poème ; & ſi elle ſuffiſoit, la *Poéſie* ne ſeroit qu'un jeu d'enfant, qu'un frivole arrangement de mots que la moindre tranſpoſition feroit diſparoître.

Il n'en eſt pas ainſi de la vraie *Poéſie* : on a beau renverſer l'ordre, déranger les mots, rompre la meſure; elle perd l'harmonie, il eſt vrai, mais elle ne perd point ſa nature; la *Poéſie* des choſes reſte toujours ; on la retrouve dans ſes membres diſperſés ; cela n'empêche point qu'on ne convienne qu'un poème ſans verſification ne ſeroit pas un poème. Les meſures & l'harmonie ſont les couleurs, ſans leſquelles la *Poéſie* n'eſt qu'une eſtampe : le tableau repréſentera, ſi vous le voulez, les contours ou la forme, & tout au plus les jours & les ombres locales ; mais on n'y verra point le coloris parfait de l'art.

La troiſième opinion eſt celle qui met l'eſſence de la *Poéſie* dans l'enthouſiaſme : mais cette qualité ne convient-elle pas également à la proſe, puiſque la paſſion, avec tous ſes degrés, ne monte pas moins dans les tribunes que ſur les théâtres ? & quand Périclès tonnoit, foudroyoit, & renverſoit la Grèce, l'enthouſiaſme régnoit-il dans ſes diſcours avec moins d'empire, que dans les odes pindariques ? S'il falloit que l'enthouſiaſme ſe ſoutînt toujours dans la *Poéſie*, combien de vrais poèmes ceſſeroient d'être tels ! la Tragédie, l'Epopée, l'Ode même, ne ſeroient poétiques que dans quelques endroits frapants ; dans le reſte, n'ayant qu'une chaleur ordinaire, elles n'auroient plus le caractère diſtinctif de la *Poéſie*.

Mais, dira-t-on, l'enthouſiaſme & le ſentiment ſont une même choſe ; & le but de la *Poéſie* eſt de produire le ſentiment, de toucher, & de plaire : d'ailleurs le poète ne doit-il pas éprouver le ſentiment qu'il veut produire dans les autres ? Quelle concluſion tirer de là ? que les ſentiments de l'enthouſiaſme ſont le principe & la fin de la *Poéſie* ? en ſera-ce l'eſſence ? Oui, ſi l'on veut que la cauſe & l'effet, la fin & le moyen ſoient la même choſe ; car il s'agit ici de préciſion.

Tenons-nous-en donc à établir l'eſſence de la *Poéſie* dans l'imitation, puiſqu'elle renferme l'enthouſiaſme, la fiction, la verſification même, comme des moyens néceſſaires pour peindre parfaitement les objets.

De plus, les règles générales de la *Poéſie* des choſes ſont renfermées dans l'imitation : en effet, ſi la nature eût voulu ſe montrer aux hommes dans toute ſa gloire, je veux dire avec toute ſa perfection poſſible dans chaque objet; ces règles, qu'on a découvertes avec tant de peine, & qu'on ſuit avec tant de timidité & ſouvent même de danger, auroient été inutiles pour la formation & le progrès des arts. Les artiſtes auroient peint ſcrupuleuſement les faces qu'ils auroient eues devant les ieux, ſans être obligés de choiſir : l'imitation ſeule auroit fait tout l'ouvrage, & la comparaiſon ſeule en auroit jugé.

Mais comme elle ſe fait un jeu de méler ſes plus beaux traits avec une infinité d'autres, il a fallu faire un choix; & c'eſt pour faire ce choix avec plus de ſûreté, que les règles ont été inventées & propoſées par le goût.

La principale de toutes eſt de joindre l'utile avec l'agréable. Le but de la *Poéſie* eſt de plaire, & de plaire en remuant les paſſions; mais pour nous donner un plaiſir parfait & ſolide, elle n'a jamais dû remuer que celles qu'il nous eſt important d'avoir vives, & non celles qui ſont ennemies de la ſageſſe. L'horreur du crime, à la ſuite duquel marchent la honte, la crainte, le repentir, ſans compter les autres ſupplices; la compaſſion pour les malheureux, qui a preſque une utilité auſſi étendue que l'humanité même; l'admiration des grands exemples, qui laiſſent dans le cœur l'aiguillon de la vertu; un amour héroïque & par conſéquent légitime : voilà, de l'aveu de tout le monde, les paſſions que doit traiter la *Poéſie*, qui n'eſt point faite pour fomenter la corruption dans les cœurs gâtés, mais pour être les délices des âmes vertueuſes. La vertu, déplacée dans de certaines ſituations, ſera toujours un ſpectacle touchant. Il y a au fonds des cœurs les plus corrompus une voix qui parle toujours pour elle, & que les honnêtes gens entendent avec d'autant plus de plaiſir, qu'ils y trouvent une preuve de leur perfection. Quand la *Poéſie* ſe proſtitue au vice, elle commet une ſorte de profanation qui la déshonore. Les poëtes licencieux ſe degradeot eux-mêmes : il ne faut pas blâmer leurs beautés d'éloeution, ce ſeroit injuſtice ou manque de goût; mais il ne faut pas en louer les auteurs, de peur de donner du crédit au vice.

Il y a plus : les grands poëtes ont ils jamais prétendu que leurs ouvrages, le fruit de tant de veilles & de travaux, fuſſent uniqueoeot deſtinés à amuſer la légèreté d'un eſprit vain, ou à réveiller l'aſſoupiſſement d'un Midas déſœuvré? Si c'eût été leur but, ſeroient-ils de grands hommes?

Ce n'eſt pas cependant que la *Poéſie* ne puiſſe ſe prêter à un aimable badinage. Les Muſes ſont riantes, & furent toujours amies des Grâces; mais les petits poëmes ſont plus tôt pour elles des délaſſements que des ouvrages : elles doivent d'autres ſervices aux hommes, dont la vie ne doit pas être un amuſement perpétuel; & l'exemple de la nature, qu'elles ſe propoſent pour modèle, leur aprend à ne rien faire de conſidérable ſans un deſſein ſage, & qui ne tende à la perfection de ceux pour qui elles travaillent. Ainſi, de même qu'elles imiteut la nature dans ſes principes, dans ſes goûts, dans ſes mouvements; elles doivent auſſi l'imiter dans les vues & dans la fin qu'elle ſe propoſe.

On peut réduire les différentes eſpèçes de *Poéſies* ſous quatre ou cinq genres. Les poëtes racontent quelquefois ce qui s'eſt paſſé, en ſe montrant eux-mêmes comme hiſtoriens, mais hiſtoriens inſpirés par les Muſes : quelquefois ils aiment mieux faire comme les peintres, & préſenter les objets devant les ieux, afin que le ſpectateur s'inſtruiſe par lui-même, & qu'il ſoit plus touché de la vérité : d'autres fois ils allient leur expreſſion avec celle de la Muſique, & ſe livreot tout entiers aux paſſions, qui ſont le ſeul objet de celle-ci : enfin il leur arrive d'abandonner entièrement la fiction, & de donner toutes les grâces de leur art à des ſujets vrais, qui ſembleot apartenir de droit à la Proſe. D'où il réſulte qu'il y a cinq ſortes de *Poéſies;* la *Poéſie* fabulaire ou de récit; la *Poéſie* de ſpectacle ou dramatique; la *Poéſie* épique; la *Poéſie* lyrique, & la *Poéſie* didactique. *Voyez* APOLOGUE; POÉSIE DRAMATIQUE, ÉPIQUE, LYRIQUE, DIDACTIQUE, &c.

Par cette diviſion nous ne prétendons pas faire entendre que ces genres ſoient tellement ſéparés les uns des autres, qu'ils ne ſe réuniſſent jamais; car c'eſt préciſément le contraire qui arrive preſque partout, rarement on voit régner ſeul le le même genre d'un bout à l'autre dans aucun Poëme. Il y a des récits dans le lyrique, des paſſions peintes fortement dans les *Poéſies* de récit : partout la Fable s'allie avec l'Hiſtoire, le vrai avec le faux, le poſſible avec le réel. Les poëtes, obligés par état de plaire & de toucher, ſe croient en droit de tout ôſer pour y réuſſir.

La *Poéſie* ſe charge, en conſéquence, de ce qu'il y a de plus brillant dans l'Hiſtoire; elle s'élance dans les cieux pour y peindre la marche des aſtres; elle s'enfonce dans les abîmes pour y examiner les ſecrets de la nature; elle pénètre juſques chez les morts pour déctire les récompenſes des juſtes & les ſupplices des impies; elle comprend tout l'univers : ſi ce monde ne lui ſuffit pas, elle crée des mondes nouveaux, qu'elle embellit de demeures enchantées, qu'elle peuple de mille habitans divers : c'eſt une eſpèce de magie; elle fait illuſion à l'imagination, à l'eſprit même, & vient à bout de procurer aux hommes des plaiſirs réels par des inventions chimériques.

Cependant tous les genres de *Poéſie* ne plaiſent

Digitized by Google

& ne toucheot pas également ; mais chaque genre nous touche, à proportion que l'objet qu'il eſt de ſon eſſence de peindre & d'imiter eſt capable de nous émouvoir. Voilà pourquoi le genre élégiaque & le genre bucolique ont plus d'attraits pour nous que le genre dramatique.

Les fantômes des paſſions que la *Poéſie* ſait exciter, allumant eo nous des paſſions artificielles, ſatisfont au beſoin où nous ſommes d'être occupés. Or les poëtes excitent en nous ces paſſions artificielles, en préſentant à notre âme les imitations des objets capables de produire en nous des paſſions véritables : mais comme l'impreſſion que l'imitation fait n'eſt pas auſſi profonde que l'impreſſion que l'objet même auroit faite ; comme l'impreſſion faite par l'imitation n'eſt pas ſérieuſe, d'autant qu'elle ne va pas juſqu'à la raiſon, pour laquelle il n'y a point d'illuſion dans ſes ſenſations ; enfin, comme l'impreſſion faite par l'imitation n'affecte vivement que l'âme ſenſitive ; elle s'efface bientôt. Cette impreſſion ſuperficielle, faite par une imitation artificielle, diſparoît ſans avoir des ſuites durables, comme en auroit une impreſſion faite par l'objet même que le poëte a imité.

Le plaiſir qu'on ſent à voir les imitations que les poëtes ſavent faire, des objets qui auroient excité en nous des paſſions dont la réalité nous auroit été à charge, eſt un plaiſir pur : il n'eſt pas ſuivi des inconvénients dont les émotions ſérieuſes, qui auroient été cauſées par l'objet même, ſeroient accompagnées.

Voilà d'où procède le plaiſir que fait la *Poéſie* ; voilà encore pourquoi nous regardons avec contentement des peintures dont le mérite conſiſte à mettre ſous nos ieux des aventures ſi funeſtes, qu'elles nous auroient fait horreur ſi nous les avions vues véritablement. Une mort telle que la mort de Phèdre ; une jeune princeſſe expirante avec des convulſions affreuſes, en s'accuſant elle-même de crimes atroces, dont elle eſt punie par le poiſon, ſeroit un objet à fuir. Nous ſerions pluſieors jours avant que de pouvoir nous diſtraire des idées noires & funeſtes qu'un pareil ſpectacle ne manqueroit pas d'empreindre dans notre imagination. La tragédie de Racine, qui nous préſente l'imitatioo de cet évènement, nous émeut & nous touche, ſans laiſſer en nous la ſemence d'une triſteſſe durable. Nous jouiſſons de notre émotion, ſans être alarmés par la crainte qu'elle ne dure trop long temps. C'eſt ſans nous attriſter réellement que la pièce de Racine fait couler des larmes de nos ieux ; & nous ſentons bien qne nos pleurs finiront avec la repréſentation de la fiction ingénieuſe qui les fait couler. Il s'enſuit de là, que le meilleur poëme eſt celui doot la lecture ou dont la repréſentation nous émeut & nous intéreſſe davantage. Or c'eſt à proportion des charmes de la *Poéſie* du ſtyle, qu'un poème nous intéreſſe & nous émeut. *Voyez donc* POÉSIE DU STYLE. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

POÉSIE DRAMATIQUE, *voyez* POÈME DRAMATIQUE.

POÉSIE ÉPIQUE, *voyez* POÈME ÉPIQUE.

* POÉSIE DES HÉBREUX, *Critique ſacrée.* Les pſeaumes, les cantiques, le livre de Job, paſſent pour être en vers : cela ſe peut ; mais nous ne le ſentons pas. Auſſi, malgré tout ce que les modernes ont écrit ſur la *Poéſie des Hébreux*, la matière n'en eſt pas plus éclaircie, parce qu'on n'a jamais ſu & qu'on ne ſaura jamais la prononciation de la langue hébraique ; par conſéquent il n'eſt pas poſſible de ſentir ni l'harmonie des paroles de cette langue, ni la quantité des ſyllabes qui conſtituent ce que nous y nommons des vers. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(¶ Cette déciſion n'eſt-elle pas un peu trop tranchante, & peut-être aventurée ? Qu'il ne ſoit plus poſſible aujourdhui de ſentir ni l'harmonie des paroles de la laogue hébraique, ni la quantité des ſyllabes qui conſtituent ce que nous y nommons des vers ; cela peut être : mais ſommes-nous pour cela ſans aucun moyen de nous aſſûrer de la réalité de la *Poéſie des hébreux* ? Sans feuilleter une immenſité de volumes, qu'on liſe ſeulement l'excellent ouvrage de Robert Lowth *De ſacrâ Poëſi hebræorum* ; & je doute qu'on ne ſoit pas convaincu que les *hébreux* avoient une véritable *Poéſie*. Le ſavant évêque de Londres (car le mérite de l'auteur l'a élevé ſur ce ſiége) prouve qu'elle eſt métrique ; que le ſtyle des pièces où il en montre l'exiſtence, eſt *poétique* par la hardieſſe des figures, par la magnificence des images de toute eſpèce, par l'éclat de la diction, par la grandeur des penſées, par la ſublimité des ſentiments ; & enfin que l'Ecriture ſainte renferme différentes ſortes de *poëmes*, élégies, *poëmes* didactiques, idylles, odes, *&c.*

Les amateurs de la ſaine érudition doivent ſe procurer cet ouvrage de Lowth, troiſième édition imprimée à Oxford en 1765 in 8°. & y joindre celui du ſavant Michaëlis, qui ſont des Notes ſur les Leçons du docteur anglois : ce dernier écrit eſt auſſi imprimé in-8°. à Oxford en 1763. (*M. BEAUZÉE.*)

POÉSIE LYRIQUE, *Poéſie.* Parlons-en encore d'après M. Batteux. C'eſt une eſpèce de *Poëſie* tonte conſacrée au ſentiment ; c'eſt ſa matière, ſon objet eſſenciel. Qu'elle s'élève comme un trait de flamme en frémiſſant ; qu'elle s'inſinue peu à peu & nous échauffe ſans bruit ; que ce ſoit un aigle, un papillon, une abeille ; c'eſt toujours le ſeotiment qui la guide ou qui l'emporte.

La *Poéſie lyrique* en géoéral eſt deſtinée à être miſe en chant ; c'eſt pour cela qu'on l'appelle

lyrique, & parce qu'autrefois, quand on la chantoit, la lyre accompagnoit la voix. Le mot *Ode* a la même origine; il ſignifie *chant*, *chanſon*, *hymne*, *cantique*.

Il ſuit de là que la *Poéſie lyrique* & la Muſique doivent avoir entre elles un raport intime, fondé dans les choſes mêmes, puiſqu'elles ont l'une & l'autre les mêmes objets à exprimer; & ſi cela eſt, la Muſique étant une expreſſion des ſentiments du cœur par les ſons inarticulés, la *Poéſie* muſicale ou *lyrique* ſera l'expreſſion des ſentiments par les ſons articulés, ou, ce qui eſt la même choſe, par les mots.

On peut donc définir la *Poéſie lyrique*, celle qui exprime le ſentiment dans une forme de verſification qui eſt chantante; or comme les ſentiments ſont chauds, paſſionnés, énergiques, la chaleur domine néceſſairement dans ce genre d'ouvrage. De là naiſſent toutes les régles de la *Poéſie lyrique*, auſſi bien que ſes privilèges: c'eſt là ce qui autoriſe la hardieſſe des débuts, les emportements, les écarts; c'eſt de là qu'elle tire ce ſublime qui lui appartient d'une façon particulière, & cet enthouſiaſme qui l'approche de la divinité.

La *Poéſie lyrique* eſt auſſi ancienne que le monde. Quand l'homme eut ouvert les ieux ſur l'univers, ſur les impreſſions agréables qu'il recevoit par tous ſes ſens, ſur les merveilles qui l'environnoient, il éleva ſa voix pour payer le tribut de gloire qu'il devoit au ſouverain bienfaiteur. Voilà l'origine des cantiques, des hymnes, des odes, en un mot de la *Poéſie lyrique*.

Les païens avoient dans le fonds de leurs fêtes le même principe que les adorateurs du vrai Dieu. Ce fut la joie & la reconnoiſſance qui leur firent inſtituer des jeux ſolennels pour célébrer les dieux, auxquels ils ſe croyoient redevables de leur récolte. De là vinrent ces chants de joie qu'ils conſacroient au dieu des vendanges & à celui de l'amour. Si les dieux bienfeſants étoient l'objet naturel de la *Poéſie lyrique*: les héros, enfants des dieux, devoient naturellement avoir part à cette eſpèce de tribut; ſans compter que leur vertu, leur courage, leurs ſervices rendus, ſoit à quelque peuple particulier ſoit à tout le genre humain, étoient des traits de reſſemblance avec la divinité. C'eſt ce qui a produit les poèmes d'Orphée, de Linus, d'Alcée, de Pindare, & de quelques autres, qui ont touché la lyre d'une façon trop brillante pour ne pas mériter d'être réunis dans un article particulier. *Voyez donc* ODE, POÈTE LYRIQUE.

Nous remarquerons ſeulement ici que c'eſt particulièrement aux poètes *lyriques* qu'il eſt donné d'inſtruire avec dignité & avec agrément; la *Poéſie* dramatique & fabulaire réuniſſent plus rarement ces deux avantages. L'Ode fait reſpecter une divinité morale par la ſublimité des penſées, la majeſté des cadences, la hardieſſe des figures, la force des expreſſions; en même temps elle prévient le dégoût par la brièveté, par la variété de ſes tours, & par le choix des ornements qu'un habile poète ſait employer à propos. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÉSIE ORIENTALE MODERNE, *Poéſie*. Les beaux-arts ont été long temps le partage des orientaux. Voltaire remarque que, comme les *Poéſies* du perſan Sady ſont encore aujourd'hui dans la bouche des perſans, des turcs, & des arabes, il faut bien qu'elles ayent du mérite. Il étoit contemporain de Pétrarque, & il a autant de réputation que lui. Il eſt vrai qu'en général le bon goût n'a guère régné chez les orientaux: leurs ouvrages reſſemblent aux titres de leurs Souverains, dans leſquels il eſt ſouvent queſtion du ſoleil & de la lune. L'eſprit de ſervitude paroît naturellement ampoulé, comme celui de la liberté eſt nerveux, & celui de la vraie grandeur eſt ſimple. Ils n'ont point de delicateſſe, parce que les femmes ne ſont point admiſes dans la ſociété. Ils n'ont ni ordre ni méthode, parce que chacun s'abandonne à ſon imagination dans la ſolitude où ils paſſent une partie de leur vie, & que leur imagination par elle-même eſt déréglée. Ils n'ont jamais connu la véritable Éloquence, telle que celle de Démoſthène & de Cicéron: qui auroit-on eu à perſuader en Orient? des eſclaves? Cependant ils ont de beaux éclats de lumière; ils peignent avec la parole, & quoique les figures ſoient ſouvent giganteſques & incohérentes, on y trouve du ſublime. Voltaire ajoûte, pour le prouver, une traduction qu'il a faite en vers blancs d'un paſſage du célèbre Sady: c'eſt une peinture de la grandeur de Dieu; lieu commun à la vérité, mais qui fait connoître le génie de la Perſe.

Il ſait diſtinctement ce qui ne fut jamais.
De ce qu'on n'entend point ſon oreille eſt remplie.
Prince, il n'a pas beſoin qu'on le ſerve à genoux;
Juge, il n'a pas beſoin que ſa loi ſoit ecrite.
De l'éternel burin de ſa préviſion,
Il a tracé nos traits dans le ſein de nos mères.
De l'aurore au couchant il porte le ſoleil;
Il ſème de rubis les maſſes des montagnes.
Il prend deux gouttes d'eau: de l'une il fait un homme;
De l'autre il arrondit la perle au fond des mers.
L'être, au ſon de ſa voix, fut tiré du néant.
Qu'il parle, & dans l'inſtant l'univers va rentrer
Dans les immenſités de l'eſpace & du vide:
Qu'il parle, & l'univers repaſſe en un clin d'œil
Des abimes du rien dans les plaines de l'être.

Voltaire, *Eſſai ſur l'Hiſtoire*. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÉSIE PASTORALE, *voyez* PASTORALE, (POÉSIE.)

POÉSIE PROVENÇALE, *Poéſie*. La *Poéſie provençale* eſt le langage roman, & mérite un article à part.

Lorſque la langue latine fut négligée, les troubadours, les chanterres les conteurs, les jongleurs de Provence, & enfin ceux de ce pays qui exerçoient ce qo'on y appeloit *la Science gaie*, commencèreot dès le temps de Hugues Capet à romaniſer & à courir la France, débitaot leurs romans & leurs fabliaux, compoſés en langage roman : car alors les provençaux avoient plus d'uſage des Lettres & de la *Poéſie*, que tout le reſte des françois.

Ce langage roman étoit celui que les romains iotroduiſirent dans les Gaules aprés les avoir conquiſes, & qui, s'étant corrompu avec le temps par le mélange du langage gaulois qui l'avoit précédé, & du franc ou tudeſque qui l'avoit ſuivi, n'étoit ni latin, ni gaulois, ni franc, mais quelque choſe de mixte, où le romain pourtant tenoit le deſſus, & qui pour cela s'appeloit toujours *Roman*, pour le diſtioguer du langage particulier & naturel de chaque pays, ſoit le franc, ſoit le gaulois ou celtique, ſoit l'aquitaniqoe, ſoit le belgique; car Céſar écrit que ces trois langues étoient différentes entre elles, ce que Straboo explique d'une différence qui n'étoit que comme entre divers dialectes d'une même laogue.

Les eſpagnols ſe ſervent du mot de *Roman* au même ſens que nous; & ils appellent leur langue ordinaire *romance*. Le roman etant donc plus univerſellement entendu, les conteurs de Provence s'en ſervirent pour écrire leurs contes, qui de là furent appelés *Romans*. Les Trouverres, allant ainſi par le monde, étoient biens payés de leurs peines, & bien traités des ſeigneurs qu'ils viſitoient, doot quelques-uns étoient ſi ravis du plaiſir de les entendre, qu'ils ſe dépouilloient quelquefois de leurs robes pour les en revétir.

Les provençaux ne furcot pas les ſeuls qui ſe plurent à cet agréable exercice; preſque toutes les provinces de France eurent leurs romanciers; juſqu'à la Picardie, où l'on compoſoit des Servantois, pièces amoureuſes, & quelquefois ſatiriques. M. Huet obſerve qu'il eſt aſſez croyable que les italiens furent portés à la compoſition des romans par l'exemple des provençaux, lorſque les papes tinrent leur ſiége à Avignon; & même par l'exemple des autres françois, lorſque les normands, & enſuite Charles, comte d'Anjou, frère de Saiot Louis, prince vertueux & poète lui-même, firent la guerre en Italie : car les oormaods ſe méloient auſſi de la ſcience gaie.

Les poètes provençaux s'appeloient *Troubadours* ou *Trouverres*, & furent en France les princes de la Romancerie dès la fin du dixiéme ſiécle. Leur métier plot à tant de gens, que toutes les provinces de France eurent leurs trouverres. Elles produiſirent, dans l'onziéme ſiécle & dans les ſuivants, une grande multitude de romans en proſe & en vers; & le préſident Fauchet parle de cent vingt ſept poètes qui ont vécu avant l'an 1300.

M. Rymer, dsns ſa *Short view of tragedy*, dit que les auteurs itsliens, comme Bembo, Speron Sperone, & autres, avouent que la meilleure partie de leur langue & de leur *Poéſie* vieot de Provence; & il en eſt de même de l'eſpagnol & de la plupart des autres langues modernes. Il eſt certain que Pétrarque, un des principaux & des grands auteurs italiens, ſeroit moins riche, ſi les poètes provençaux reveodiquoient tout ce qu'il a emprunté d'eux. En un mot, toute notre *Poéſie* moderne vient des provençaux; jamais on ne vit un goût ſi général parmi les Grands & le peuple pour la *Poéſie*, que dans ce temps-là pour la *Poéſie provençale*; ce qui fait dire à Philippe Mouskes, un de leurs romanciers, que Charlemagne avoit fait une donation de la Provence aux poètes, pour leur ſervir de patrimoine.

M. Rymer ajoûte, qu'il inſiſte particuliément ſur cet article, pour prèvenir l'impreſſion que les moines de ce temps-là pourroient faire ſur les lecteurs, & ſur tout Roger Hoveden, qui oous aprend que le roi Richard I, qui avoit avec Geoffroy ſon frère demeuré dans pluſieurs Cours de Provence & aux environs, & avoit goûté la langue & la *Poéſie provençale*, achetoit des vers flatteurs à ſa louange pour ſe faire uo nom, & faiſoit venir, à force d'argent, des chanteurs & des jongleurs de France, pour le chanter dans les rues; & l'on diſoit partout qu'il n'avoit pas ſon pareil.

Il eſt faux que ces chanteurs & ces joogleurs vinſſent de France : les provinces dont ils veooieot, étoient fiefs de l'Empire. Frédéric I avoit donné à Raimood Bérenger les comtés de Provence, de Forcalquier, & autres lieux voiſins, à titre de fief. Raimond, comte de Touloufe, étoit le grand patrou de ces poètes, & en même temps le protecteur des albigeois, qui alarmèrent ſi fort Rome, & qui coutèrent tant de croiſades pour les extirper. Guillaume d'Agoult, Albert de Siſteron, Rambaud d'Orange (nom que le due de Savoio a fait revivre), étoient des poètes diſtingués. Tous les princes ligués en faveur des albigeois contre la France & le pape, encourageoient & protégeoient ces poètes. Or il eſt aiſé, par cet expoſé, de juger de la raiſon qui irritoit ſi fort les moioes contre les chanteurs & les jongleurs, & qui leur faiſoit voir avec chagrin qu'ils euſſent une ſi grande familiarité avec le roi.

Le même Critique obſerve enſuite que, de toutes les langues modernes, la provençale eſt la premiére qui ait été propre pour la Muſique & pour la douceur de la rime; & qu'ayant paſſé par

la

Digitized by Google

la Savoie au Montferrat, elle donna occaſion aux italiens de polir leur langue & d'imiter la *Poéſie provençale*. Les conquêtes des anglois de ce côté-là & leurs alliances avec ceux de ces pays, leur procurèrent plus tôt encore la connoiſſance de la langue & de la *Poéſie des provençaux*; & ceux des anglois qui s'appliquèrent à la *Poéſie*, comme le roi Richard, Savary de Mauléon, & Robert Groſſetête, trouvant leur propre langue trop rude, ſe portèrent aiſément à ſe ſervir de celle de Provence, comme étant plus douce & plus flexible. Chaucer a pris tous les termes *provençaux*, françois, & latins qu'il a pu trouver, & les a mêlés avec l'anglois après les avoir habillés à l'angloiſe.

On appeloit les poètes *provençaux*, *Troubadours*, *Jongleurs*, & *Chanterres*: ce dernier nom n'eſt pas étranger dans nos cathédrales. Roger Oveden rend le ſecond par *Joculatores* ou *Joueurs*, comme on pourroit traduire le premier par *Trompettes*. Mais les Troubadours s'appeloient auſſi *Trouverres*, comme qui diroit *Trouve-tréſor*. Les italiens les nomment *Trovatori*; le nom de *Jongleurs* leur venoit apparemment de quelque inſtrument de muſique (vraiſemblablement la harpe) alors en uſage, comme les latins & les grecs ſe nommoient *Poètes lyriques*. Du Verdier, Van Privas, & la Croix du Maine vous feront connoître les principaux poètes *provençaux*; je n'en indiquerai que deux ou trois d'entre les plus anciens.

Belvezer (Aymeric de) floriſſoit vers l'an 1203, & fit quantité de vers à la louange de ſa maîtreſſe, qui vivoit à la Cour de Rémond comte de Provence. Enſuite il devint amoureux d'une princeſſe de Provence qui s'appeloit *Barboſſe*: cette dame ayant été nommée abbeſſe d'un monaſtère, Belvezer en mourut de douleur en 1264, parce qu'il ne lui étoit plus permis de la voir. Il lui envoya, peu de temps avant ſa mort, un petit ouvrage intitulé, *Las amours de ſon ingrata*.

Arnaud de Meyrveilh, poète *provençal* du treizième ſiècle, entra au ſervice du vicomte de Béziers, & devint épris de la comteſſe de Burlas ſon épouſe. Comme il étoit très-bien fait de ſa perſonne, chantoit bien, & liſoit les romans en perfection, la comteſſe le traitoit avec beaucoup de bonté: enfin il s'enhardit à lui déclarer ſon amour, par un ſonnet intitulé *Les chaſtes prières* d'Arnand; la comteſſe les écouta gracieuſement, & fit au poète des préſents conſidérables. Il mourut l'an 1220; Pétrarque a fait mention de lui dans ſon *Triomphe de l'Amour*.

Arnaud de Courtignac, poète *provençal* du quatorzième ſiècle, devint amoureux d'une dame nommée *Yſnarde*, à la louange de laquelle il fit pluſieurs vers; mais n'ayant rien pu gagner ſur ſon eſprit, il alla voyager dans le Levant, afin de ſe guérir de ſa paſſion par l'abſence, & d'oublier une perſonne qui paroiſſoit prendre plaiſir à ſes peines. Il lui adreſſa un ouvrage intitulé, *Las ſuffrenſas d'amour*, & mourut à la guerre en 1354. (*Le Chevalier* DE JAUCOURT.)

POÉSIE SATIRIQUE, *voyez* SATIRE.

POÉSIE DU STYLE, *voyez* STYLE, (POÉSIE DU.)

POÉSIE DU VERS. *Voyez* VERS (POÉSIE DU), car la lettre *P* eſt ſi chargée, qu'il faut permettre ces ſortes de renvois, pourvu qu'on n'ait pas oublié de les remplir. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(*N.*) POÈTE, ſ. m. *Belles-Lettres*. D'après l'idée qu'Homère nous donne de ſon art, & de l'eſtime qu'on y attachoit dans les temps qu'il a rendus célèbres, on voit que les *Poètes* étoient des philoſophes ou des théologiens, qui ſe donnoient pour inſpirés, & auxquels on croyoit que les dieux avoient révélé des ſecrets inconnus au reſte des hommes. Ainſi, lorſqu'ils faiſoient aux peuples des récits merveilleux, ou qu'ils expliquoient par des fables les phénomènes de la Nature, on ne demandoit pas où ils avoient pris cette ſcience myſtérieuſe: le chantre ou le devin ſe diſoit prêtre d'Apollon, favori des Muſes, confident de leur mère, la déeſſe Mémoire: que ne devoit-il pas ſavoir?

Ce ne fut que long temps après, & lorſque les peuples plus éclairés s'aperçurent que dans le génie des *Poètes* il n'y avoit rien de ſurnaturel, qu'à l'idée d'inſpiration ſuccéda celle d'invention & de fiction poétique. Mais alors même, en perdant le crédit de la prophétie, les *Poètes* ſurent conſerver le pouvoir de l'illuſion; & quoique reconnus pour des menteurs ingénieux, ils ſoutinrent leur perſonnage. De là ces formules d'invocation, d'inſpiration, & d'enthouſiaſme, qu'ils ne ceſsèrent d'affecter; de là ce ſtyle figuré, ce langage myſtérieux, qu'ils retinrent de leur ancienne divination; de là cette élévation d'idées, cette majeſté de langage, qui leur fut néceſſaire pour imiter le dieu dont ils ſe diſoient les organes.

Du temps même d'Horace, on ne méritoit le nom de *Poète*, qu'autant qu'on avoit les moyens de remplir ce grand caractère:

Ingenium cui ſit, cui mens divinior, atque os
Magna ſonaturum, des nominis hujus honorem.

A meſure que l'amour du menſonge eſt devenu moins vif, & que le goût des arts & l'eſprit qui les juge a pris quelque teinte de Philoſophie, le rôle de *Poète* s'eſt modéré: l'Ode a perdu ſa vraiſemblance; l'Épopée, ſon merveilleux: au don de ſeindre des chimères a ſuccédé le talent de peindre, d'embellir des réalités; l'enthouſiaſme s'eſt réduit à la chaleur d'une imagination ſage-

ment exaltée, d'une âme profondément émue; & l'Éloquence du *Poète* n'a plus différé de celle de l'orateur que par un peu plus de hardieſſe dans les tours & dans les images, par un peu plus de liberté & d'emphaſe dans l'expreſſion: en ſorte qu'il eſt plus vrai que jamais que, du côté de l'élocution, le talent de l'orateur & celui du *Poète* ſe touchent: *Eſt finitimus oratori* Poeta: *numeris adſtrictior paulo, verborum autem licentiâ liberior, multis vero ornandi generibus ſocius ac pené par.* (Cic. de Orat.)

Mais tout réduit que nous ſemble à préſent l'ancien domaine du *Poète*, je ne penſe pas que, du côté de l'invention, celui de l'orateur ait jamais eu cette étendue illimitée, qui s'enfonce dans les poſſibles, & dans laquelle non ſeulement le vrai, mais le vraiſemblable, eſt compris. Il me ſemble donc que Cicéron a exagéré, lorſqu'il a dit de l'orateur comparé au *Poète*: *In hoc quidem certè prope idem, nullis ut terminis circumſcribat aut definiat jus ſuum.* (Ibid.)

Conſidérons ici le *Poète* à peu près comme Cicéron a conſidéré l'orateur; & pour nous former une idée de l'artiſte, remontons à celle de l'art.

Si je dis, comme Simonide, que la Peinture eſt une Poéſie muette, je crois la définir complètement: ſi je dis que la Poéſie eſt une peinture animée & parlante, *aurium pictura*, je ſuis encore fort au deſſous de l'idée qu'on en doit avoir.

C'eſt peu de préſenter ſon objet à l'eſprit, elle le rend ſans ceſſe comme préſent aux yeux, avec ſes traits & ſes couleurs; & cela ſeul l'égale à la Peinture.

Furor impius intùs,
Sæva ſedens ſuper arma, & centum vinctus ahenis
Poſt tergum nodis, fremet horridus ore cruento.
Virgile.

Rubens lui-même auroit-il mieux peint la Diſcorde enchaînée dans le temple de Janus?

La Peinture ſaiſit ſon objet en action, mais ne la préſente jamais qu'en repos. En exprimant ces vers de Virgile;

Illa vel intactæ ſegetis per ſumma volaret
Gramina, nec teneras curſu læſſiſſet ariſtas;

le peintre repréſentera Camille élancée ſur la pointe des épis, mais immobile dans cette attitude, au lieu qu'en Poéſie l'imitation eſt progreſſive & auſſi rapide que l'action même. La Poéſie n'eſt donc plus le tableau, mais le miroir de la nature.

Dans le miroir, les objets ſe ſuccèdent & s'effacent l'un l'autre. La Poéſie eſt comme un fleuve qui ſerpente dans les campagnes, & qui dans ſon cours répète à la fois tous les objets répandus ſur ſes bords. Il y a plus: cet eſpace que parcourt la Poéſie, eſt dans l'étendue ſucceſſive comme dans l'étendue permanente; ainſi, le même vers préſente à l'eſprit deux images incompatibles, les étoiles & l'aurore, le préſent & le paſſé:

Jamque rubeſcebat ſtellis Aurora fugatis.

Dans les exemples du tableau, du miroir, & du fleuve, on ne voit qu'une ſurface; la Poéſie tourne autour de ſon objet comme la Sculpture, & la préſente dans tous les ſens.

Elle fait plus que répéter l'image & l'action des objets; cette imitation fidèle, quelque talent, quelque ſoin qu'elle exige, eſt ſa partie la moins eſtimable: la Poéſie invente & compoſe; elle choiſit & place ſes modèles, arrange, aſſortit elle-même tous les traits dont elle a fait choix, ôſe corriger la nature dans les détails & dans l'enſemble, donne de la vie & de l'âme aux corps, une forme & des couleurs à la penſée, étend les limites des choſes, & ſe fait des mondes nouveaux.

Dans cette manière de feindre, la Peinture la ſuit, mais de loin & dans ce qu'il y a de plus facile. Car ce n'eſt pas dans le phyſique, mais dans le moral, qu'il eſt difficile de rendre par la fiction, ce qui n'eſt pas, comme s'il étoit. *Non ſolum quæ eſſent, verumtamen quæ non eſſent, quaſi eſſent.* (Jul. Scal.) C'eſt là ce qui l'élève au deſſus de l'Éloquence & de tous les arts.

L'objet des arts eſt infini en lui-même: il n'eſt borné que par leurs moyens. Le modèle univerſel, la nature, eſt préſent à tous les artiſtes; mais le peintre, qui n'a que les couleurs, ne peut en imiter que ce qui tombe ſous le ſens de la vûe. Le pinceau de Vernet ne rendra jamais dans une tempête,

Clamorque virûm, ſtridorque rudentûm:

le Titien n'exprimera pas les parfums exhalés des cheveux de Vénus,

Ambroſiaque comæ divinum vertice odorem
Spiravére:

le muſicien, qui n'a que des ſons, ne peut rendre ce qui affecte le ſens de l'ouïe; & pour former ce tableau des effets de la lyre d'Orphée,

At cantu commotæ Erebi de ſedibus imis
Umbræ ibant tenues,

l'harmonie appellera la pantomime à ſon ſecours. Ainſi, les arts ſont obligés de ſe réunir pour faire face à la Poéſie. Mais ni aucun des arts, ni tous les arts enſemble n'imiteront ce qu'elle exprime. Elle ſeule pénètre au fonds de l'âme, & en dévelope à nos yeux les replis. Ni

les douces gradations des ſentimens, ni les violents accès de la paſſion ne lui échapent. Les degrés d'élévation & de ſenſibilité, d'énergie & de reſſort, de chaleur & d'activité, qui varient & diſtinguent les caractères à l'infini; toutes ces qualités, dis-je, & les qualités oppoſées ſont exprimées par la Poéſie. La même vertu, le même vice, la même paſſion a mille nuances dans la nature; la Poéſie a mille couleurs pour graduer toutes ces nuances. C'eſt peu d'être auſſi variée, auſſi féconde que la nature même; la Poéſie compoſe des âmes, comme la Peinture imagine des corps: c'eſt un aſſemblage de traits pris çà & là de différents modèles, & dont l'accord fait la vraiſemblance. Les perſonnages ainſi formés, elle les oppoſe & les met en action: action plus vive, plus touchante qu'on ne la voit dans la nature; action variée dans ſon unité, ſoutenue dans ſa durée, liée dans toutes ſes parties, & ſans ceſſe animée dans ſes progrès par les obſtacles & les combats.

C'eſt ici ſurtout que l'art de l'orateur me ſemble le céder à celui du *Poète*. Inſtruire, intéreſſer, émouvoir, ſont leur objet commun: mais la tâche de l'orateur eſt de perſuader la vérité; celle du *Poète*, le menſonge, & le menſonge connu pour tel. L'un, pour remuer ſon auditoire, a des intérêts ſérieux, réels, & préſents; l'autre n'a que des fables ou des ſouvenirs éloignés: l'un, ſi j'oſe le dire, produit ſes effets avec des corps, & l'autre avec des ombres.

Que Cicéron ſerre dans ſes bras, en préſence des juges, Plancus ſon ami, ſon bienfaiteur, & ſon client, & qu'il le baigne de ſes larmes; il en fera repandre, rien de plus naturel. Qu'il preſſe dans ſon ſein le fils de Flaccus encore enfant; que dans ſes bras il le préſente aux juges, & qu'il s'écrie d'une voix déchirante, *Miſeremini familiæ, Judices, miſeremini fortiſſimi patris, miſeremini filii;* l'attendriſſement, la douleur dont il eſt pénétré, paſſera dans toutes les âmes: & voilà le dernier effort de l'art oratoire. Mais qu'avec le fantôme d'Oreſte & de Pilade, d'Andromaque & d'Aſtianax, le *Poète* obtienne le même effet, & un effet plus grand: voilà le merveilleux de l'art du *Poète;* & il ſeroit incompréhenſible, ſi l'on ne ſavoit pas quel eſt ſur nous l'empire de l'imagination, une fois frapée & ſéduite.

Ce fut pour donner à l'imitation tous les dehors de la réalité, qu'on inventa le genre dramatique, où tout n'eſt pas illuſion comme dans un tableau, où tout n'eſt pas vrai comme dans la nature, mais où le mélange de la fiction & de la vérité produit cette illuſion tempérée qui fait le charme du ſpectacle. Il eſt faux que l'actrice que je vois pleurer & que j'entends gémir, ſoit Ariane; mais il eſt vrai qu'elle pleure & gémit: mes yeux & mes oreilles ne ſont pas trompés; tout ce qui les frape eſt réel; l'illuſion n'eſt que dans ma penſée. Tel eſt l'art de la Poéſie dramatique, le plus ſéduiſant, le plus ingénieux de tous les arts d'imitation.

Ainſi, me dira-t-on, ſi l'Éloquence a pour elle toute la force de la vérité, au moins peut-elle reprocher à la Poéſie d'y ſuppléer par tous les charmes du menſonge. Oui, j'en conviens; mais quel que ſoit réciproquement l'avantage de leurs moyens, il ſera toujours vrai que la mobilité, la ſoupleſſe, la force d'imagination, qui demandent les tranſformations du Poète pour revétir à chaque inſtant un nouveau caractère, & dans la même ſcène des caractères oppoſés; que le génie pour les créer, les combiner, & les faire agir comme dans la nature même; que cette faculté de concevoir, de combiner un grand deſſein, de conduire une action vaſte, & d'en graduer l'intérêt, ſont réſervés au *Poète:* & le talent de produire dans ſon enſemble & dans ſes détails Cinna, Britannicus, Zaïre, le Miſanthrope ou le Tartufe, me ſemble encore ſupérieur au talent de tirer d'un ſujet oratoire tous les moyens de perſuaſion, d'émotion, dont il eſt ſuſceptible, au talent, dis-je, tout merveilleux qu'il eſt, de compoſer ou la harangue pour la couronne, ou le plaidoyer pour Milon, ou l'oraiſon funèbre de Condé.

Mais l'illuſion poétique n'eſt pas toujours ſoutenue par le preſtige de l'action théatrale; & la Poéſie épique étoit au comble de ſa gloire avant l'invention du drame: alors ce fut au don qu'elle eut de captiver l'imagination & l'oreille, qu'elle dut ſes premiers ſuccès.

Les grecs, ce peuple doué d'un goût exquis dans la recherche des volupté de l'âme, ce peuple qui, dans tous les arts dont les ouvrages ont pu ſe conſerver, nous a laiſſé des modèles parfaits, & qui vraiſemblablement n'excelloit pas moins dans les arts dont le temps a détruit les monumens fragiles; ce peuple, ingénieux en tout, s'étoit fait, comme par inſtinct, une langue à la fois harmonieuſe & imitative, dont les ſons, les nombres, les accents donnoient aux mots le caractère des choſes, & diſpoſoient l'âme, par l'émotion de l'oreille, à recevoir plus vivement l'impreſſion de la penſée, de l'image, ou du ſentiment.

Graiis ingenium, graiis dedit ore rotundo
Muſa loqui, præter laudem nullius avaris.
Hor.

Les latins imitèrent les grecs en cela comme en toute choſe; & leur langue, ſous la plume des grands écrivains, ſe polit, ſe perfectionna, devint flexible & harmonieuſe au point de nous laiſſer douter ſi Homère, Platon, Démoſthène, ont eu pour l'oreille plus de charme que Virgile & que Cicéron.

Les langues modernes, dans leur naiſſance,

n'avoient conſulté ni la nature pour la peindre, ni les langues anciennes pour les imiter. Elles ſe ſont dégroſſies avec l'eſprit & les mœurs des peuples ; quelques-unes même ont aqnis de la ſoupleſſe & du liant, de la nobleſſe & de l'élégance, mais peu de choſe du côté du nombre. Et quand même le vers métrique des anciens mériteroit d'être regardé comme une forme eſſenciellement inhérente à leur Poéſie, nos vers rhythmiques ſeroient encore loin d'avoir le même droit. *V.* Vers.

Mais ſi la Poéſie peut ſe paſſer de la meſure & de la rime, peut-elle ſe paſſer de même du charme de la fiction ? Je réponds d'abord que, pour corriger, embellir, animer la nature, pour ennoblir la vérité par le mélange du merveilleux, le *Poète* eſt ſouvent obligé de feindre : ainſi, la fiction eſt la compagne de la Poéſie. Mais en doit-elle être la compagne aſſidue ? ou plus tôt la Poéſie eſt-elle l'alliance indiſſoluble de la fiction & de la vérité ? C'eſt demander ſi la nature, dans ſa réalité, n'eſt jamais aſſez belle, aſſez intéreſſante pour mériter d'être ſimplement & fidèlement exprimée. Le don de feindre eſt un talent eſſenciel au *Poète*, par la raiſon qu'il peut avoir à chaque inſtant beſoin d'embellir ſon objet ; mais la fiction n'eſt pas eſſencielle à la Poéſie, par la raiſon que l'objet qu'elle imite peut n'avoir pas beſoin d'être embelli. Celui qui le premier a imaginé que le ſoleil ſe plongeoit dans l'onde, & alloit ſe repoſer dans le ſein de Thétis après avoir rempli ſa carrière, a eu ſans doute une idée très-poétique : mais celui qui, avec les couleurs de la nature, auroit peint le premier le ſoleil couchant, à demi plongé dans des nuages d'or & de pourpre, & laiſſant voir encore au deſſus de ces vagues enflammées la moitié de ſon globe éclatant ; celui qui auroit exprimé les accidents de ſa lumière ſur le ſommet des montagnes, & le jeu de ſes rayons à travers le feuillage des forêts, tantôt imitant les couleurs de l'arc-en-ciel, tantôt les flammes d'un incendie ; celui-là, je crois, auroit pu dire auſſi, *Je ſuis Poète*, quoiqu'il ne fût dans aucune des deux claſſes que nous aſſigne Scaliger : *Aut addit ficta veris, aut fictis vera imitatur.* (*Voyez* Fiction.)

Enfin, ſoit que la Poéſie employe le menſonge, ou la vérité pure, ou l'un & l'autre mêlés enſemble, quel eſt le but qu'elle ſe propoſe ? Il faut l'avouer ; le plaiſir. S'il eſt vicieux, il la déshonore ; s'il eſt vertueux, il l'ennoblit ; s'il eſt pur, ſans autre utilité que d'adoucir de temps en temps les amertumes de la vie, de ſemer les fleurs de l'illuſion ſur les épines de la vérité, c'eſt encore un bien précieux.

Horace diſtingue dans la Poéſie l'agrément ſans utilité, & l'utilité ſans agrément : l'un peut ſe paſſer de l'autre, je l'avoue ; mais cela n'eſt pas réciproque, & le poème didactique même a beſoin de plaire pour inſtruire avec plus d'attrait. Mais qu'à l'aſpect des merveilles de la Nature, plein de reconnoiſſance & d'amour, le génie, aux ailes de flamme, s'elance au ſein de la Divinité ; qu'ami paſſionné des hommes, il conſacre ſes veilles à la noble ambition de les rendre meilleurs & plus heureux ; que dans l'âme héroïque du *Poète*, l'enthouſiaſme de la vertu ſe mêle à celui de la gloire : c'eſt alors que la Poéſie eſt un culte, & que le *Poète* s'élève au rang des bienfaiteurs de l'humanité.

L'idée que j'attache à la Poéſie eſt donc celle d'une imitation en ſtyle harmonieux, tantôt fidèle, tantôt embellie, de ce que la nature, dans le phyſique & dans le moral, peut avoir de plus capable d'affecter, au gré du *Poète*, l'imagination & le ſentiment.

De l'idée que je viens de donner de la Poéſie en général, dérive naturellement celle qu'on doit ſe former du *Poète* ; & par l'objet qu'il ſe propoſe, on peut juger, & des talents dont il a beſoin d'être doué, & des études qui lui ſont propres.

Les trois facultés de l'âme d'où réſultent tous les talents littéraires, ſont l'eſprit, l'imagination, & le ſentiment ; & dans leur mélange, c'eſt le plus ou le moins de chacune de ces facultés qui produit la diverſité des génies.

Dans le *Poète*, c'eſt l'imagination & le ſentiment qui dominent : mais ſi l'eſprit ne les éclaire, ils s'égarent bientôt l'un & l'autre. L'eſprit eſt l'œil du génie, dont l'imagination & le ſentiment ſont les ailes.

Toutes les qualités de l'eſprit ne ſont pas eſſencielles à tous les genres de Poéſie ; il n'y a que la pénétration & la juſteſſe dont aucun d'eux ne peut ſe paſſer. L'eſprit faux gâte tous les talents, l'eſprit ſuperficiel ne tire avantage d'aucun.

Tout n'eſt pas image & ſentiment dans un Poème. Il y a des intervalles où la penſée brille ſeule & de ſon éclat : il faut même ſe ſouvenir que la plus belle image n'en eſt que la parure ; & lors même que la penſée eſt colorée par l'imagination ou animée par le ſentiment, elle nous frappe d'autant plus qu'elle eſt plus ſpirituelle, c'eſt à dire, plus vive, plus finement ſaiſie, & d'une combinaiſon à la fois plus juſte & plus nouvelle dans ſes raports. L'eſprit n'eſt donc pas moins eſſenciel au *Poète* qu'au philoſophe, à l'hiſtorien, à l'orateur.

Mais chacune des qualités de l'eſprit a ſon genre de Poéſie où elle domine : par exemple, la fineſſe a l'Épigramme ; la délicateſſe, l'Élégie & le Madrigal ; la légèreté, l'Épître familière, la naïveté, la Fable ; l'ingénuité, l'Idylle ; l'élévation, l'Ode, la Tragédie, l'Épopée.

Il eſt des genres qui demandent pluſieurs de ces qualités réunies : la Comédie, par exemple, exige à la fois la ſagacité, la pénétration, la force, la profondeur, la légèreté, la fineſſe. La Tragédie & l'Épopée ne demandent pas moins de profondeur que d'élévation, & de force que d'éten-

Digitized by Google

duc. *Voyez*, Imagination, Invention, Génie, Pathétique, *&c.*

Un don qui n'eſt guère moins eſſenciel au *Poète* que ceux de l'eſprit & de l'âme, c'eſt une oreille délicate. Celui à qui le ſentiment de l'harmonie eſt inconnu, doit renoncer à la Poéſie. (*Voyez* Harmonie de style.) Mais tous ces talents réunis, ou périroient de ſéchereſſe, ou ne produiroient que des fruits ſauvages, s'ils n'étoient pas nourris, fécondés par l'étude.

Ici, comme dans tous les arts, la premiére étude eſt celle de ſoi-même. Si l'imagination ſe frappe, ſi le cœur s'affecte aiſément, s'il y a de l'une à l'autre une correſpondance mutuelle & rapide; ſi l'oreille a pour le nombre & l'harmonie une délicateſſe ſenſible; ſi l'on eſt vivement touché des beautés de la Poéſie; ſi l'âme, échauffée à la vûe des grands modèles, ſe ſent élevée au deſſus d'elle-même par une noble émulation; ſi, dès qu'on a conçu l'idée eſſencielle & primitive d'un ſujet, on la voit au dedans de ſoi-même ſe développer, ſe colorer, s'animer, & devenir féconde; ſi l'on éprouve ce beſoin, cette impatience de produire qui vient de l'abondance & de la chaleur des eſprits; ſi l'on ſaiſit facilement le raport des idées abſtraites avec les objets ſenſibles, dont elles peuvent revétir les couleurs, ou plus tôt ſi ces idées naiſſent dans l'eſprit revétues de ces images; ſi les objets ſe préſentent d'eux-mêmes ſous la face la plus intéreſſante, la plus favorable à la peinture; ſi ſurtout, à l'idée d'un objet pathétique, les ſentiments naiſſent en foule & ſe preſſent dans l'âme; impatients de ſe répandre, on peut ſe croire né *Poète*:

Huic Muſæ indulgent omnes, hunc poſcit Apollo.

Vida.

A moins de ces diſpoſitions naturelles, on fera peut-être des vers pleins d'eſprit, mais dénués de Poéſie.

A l'étude de ces moyens perſonnels doit ſuccéder l'étude des moyens étrangers. L'inſtrument de la Poéſie c'eſt la langue: & ſi tout homme qui ſe mêle d'écrire doit commencer par bien connoître les règles, le génie, & les reſſources de la langue dans laquelle il écrit; cette connoiſſance eſt encore mille fois plus néceſſaire au *Poète*, dans les mains duquel la langue doit avoir la docilité de la cire, à prendre la forme qu'il voudra lui donner. Les variétés, les nuances du ſtyle ſont infinies, & leurs degrés inappréciables. Le goût, ce ſentiment délicat de ce qui doit plaire ou déplaire, eſt ſeul capable de les ſaiſir. Or le goût ne s'enſeigne point; il s'aquiert par l'uſage fréquent du monde, par l'étude aſſidue & méditée du petit nombre de bons écrivains; encore ſuppoſe-t-il une fineſſe de perception qui n'eſt pas donnée à tous les hommes: la nature fait l'homme de génie, & commence l'homme de goût.

Comme elle eſt le premier modèle & le grand livre du *Poète*, c'eſt elle ſurtout qu'il lui importe d'étudier; & l'objet le plus intéreſſant qu'elle préſente à l'homme, c'eſt l'homme même. Mais dans l'homme, il y a l'étude de la nature, celle de l'habitude, celle de l'habitude & de la nature combinée, ou, ſi l'on veut, de la nature modifiée par les mœurs. (*Voyez* Mœurs.)

Le phyſique a deux branches comme le moral; la ſimple nature, & la nature modifiée par les arts.

Le tableau de la nature phyſique eſt lui ſeul d'une richeſſe, d'une variété, d'une étendue à occuper des ſiècles d'étude: mais tous les détails n'en ſont pas favorables à la Poéſie; tous les genres de Poéſie ne ſont pas ſuſceptibles des mêmes détails. Ainſi, le *Poète* n'eſt pas obligé de ſuivre les pas du naturaliſte. On exige encore moins de lui les méditations du phyſicien & les calculs de l'aſtronome. C'eſt à l'obſervateur à déterminer l'attraction & les mouvements des corps céleſtes; c'eſt au *Poète* à peindre leur balancement, leur harmonie, & leurs immuables révolutions. L'un diſtinguera les claſſes nombreuſes d'êtres organiſés qui peuplent les éléments divers; l'autre décrira, d'un trait hardi, lumineux, & rapide, cette échelle immenſe & continue, où les limites des règnes ſe confondent, où tout ſemble placé dans l'ordre conſtant & régulier d'une gradation univerſelle, entre les deux limites du fini, & depuis le bord de l'abîme qui nous ſépare du néant, juſqu'au bord de l'abîme oppoſé qui nous ſépare de l'être par eſſence. Les reſſorts de la nature & les lois qui règlent ſes mouvements, ne ſont pas de ces objets qu'il eſt aiſé de rendre ſenſibles; & la Poéſie peut les négliger. Les cauſes l'intéreſſent peu; c'eſt aux effets qu'elle s'attache. Tandis que le phyſicien analyſe le ſon & la lumière, le *Poète* fera donc entendre à l'âme l'exploſion du tonnerre & ces longs retentiſſements qui ſemblent de montagne en montagne annoncer la chute du monde. Il lui fera voir le feu bleuâtre des éclairs ſe briſer en lames étincelantes, & fendre à ſillons redoublés cette maſſe obſcure de nuages qui ſemble affaiſſer l'horizon. Tandis que l'un tâche d'expliquer l'émanation des odeurs, l'autre rend ce phénomène viſible à l'eſprit, en feignant que les zéphyrs agitent dans l'air leurs aîles humectées des larmes de l'aurore & des doux parfums du matin. Que le confident de la nature développe le prodige de la greffe des arbres, c'eſt aſſez pour Virgile de l'exprimer en deux beaux vers:

Exiit ad cœlum, ramis felicibus, arbos,
Miraturque novas frondes & non ſua poma.

On voit, par ces exemples, que les études du *Poète* ne ſont pas celles du philoſophe. Celui-ci étudie la nature pour la connoître; & celui-là, pour l'imiter: l'un veut expliquer, & l'autre veut

Digitized by Google

peindre. Il faut avouer cependant que, ſi les profondes recherches du philoſophe ne ſont pas eſſencielles au *Poëte*, au moins lui ſeroient-elles d'une grande utilité ; & celui que la nature a initié dans ſes myſtères, aura toujours, ſur des hommes ſuperficiellement inſtruits, un avantage prodigieux. La Phyſique eſt à la Poéſie ce que l'Anatomie eſt à la Peinture : elle ne doit pas s'y faire trop ſentir ; mais revêtue des grâces de la fiction, elle y joint le charme de la vérité.

La ſimple nature eſt donc pour la Poéſie une mine abondante ; la nature modifiée par l'induſtrie n'a pas moins de quoi l'enrichir.

La théorie de l'Agriculture, des Méchaniques, de la Navigation, tous les arts de décoration, d'agrément, & tous ceux des arts utiles dont les détails ont quelque nobleſſe, peuvent contribuer à la collection des lumières du *Poëte*. Il doit en être aſſez inſtruit pour en tirer à propos des images, des comparaiſons, des deſcriptions même, s'il y eſt amené.

Nulla ſit ingenio quam non libaverit artem.

Vida.

C'eſt par là qu'on évite la ſéchereſſe & la ſtérilité dans les choſes les plus communes, & qu'on peut être neuf en un ſujet qui paroît uſé.

Tantum de medio ſumptis accedit honoris.

Horat.

Dans l'étude de la nature modifiée eſt compriſe celle des productions de l'eſprit, de ſes dévelopements, & de ſes progrès en Éloquence, en Morale, en Poéſie, *&c.*

Que l'étude des *Poëtes* ſoit eſſencielle à un *Poëte*, c'eſt ce qui n'a pas beſoin de preuve :

Hinc pectore numen
Concipiunt vates.

Mais on n'eſt pas aſſez perſuadé que les philoſophes, les orateurs, les hiſtoriens profonds ; que Tacite, Platon, Montaigne, Démoſthène, Maſſillon, Boſſuet, & ce Paſchal qui ne ſavoit pas combien il étoit *Poëte* lorſqu'il mépriſoit la Poéſie, en ſont eux-mêmes des ſources inépuiſables. Il eſt cependant bien aiſé de reconnoître, à la plénitude & à l'abondance des ſentiments & des idées, un *Poëte* nourri de ces études. Il en eſt une ſurtout, que j'appelle la compagne du travail & la nourrice du génie ; c'eſt la lecture habituelle de quelque auteur excellent, dont le ſtyle & la couleur ſoient analogues au ſujet que l'on traite. D'une ſéance à l'autre, l'âme ſe dérange par le mouvement & la diſſipation : il faut la remonter au ton de la nature ; & l'auteur que je conſeille de lire eſt comme un inſtrument ſur lequel on prélude avant de chanter.

Il y a des moments de langueur où le génie ſemble épuiſé ;

Credas penitùs migraſſe Camenas :

Vida.

on ſe perſuade qu'il eſt prudent d'attendre alors dans le repos que le feu de l'imagination ſe rallume ;

Adventumque dei & ſacrum expectare calorem :

Ibid.

on ſe trompe ; cet abandon de ſoi-même ſe change en habitude, & l'âme inſenſiblement s'accoutume à une lâche oiſiveté. Il faut avoir recours à des études qui raniment la vigueur du génie ; & lorſque par cette nourriture il aura réparé ſes forces, le déſir de produire va bientôt l'exciter avec de nouveaux aiguillons.

La Théologie des Philoſophes eſt encore un champ vaſte & fertile où le génie peut moiſſonner. On diſtingue les fictions qui ont pris naiſſance au ſein de la Philoſophie ; on les diſtingue des fables vulgaires, à la juſteſſe des raports, & à certain air de vérité que celles-ci n'ont jamais. La raiſon même applaudit, dans les poëmes de Virgile, toutes les fables qu'il a empruntées d'Épicure, de Pythagore, & de Platon. L'imagination ſe repoſe avec délices ſur un merveilleux plein d'idées ; elle gliſſe avec dédain ſur un menſonge vide de ſens.

Que l'on compare dans Homère la chaîne d'or attachée au trône de Jupiter, la ceinture de Vénus, l'allégorie des prières, l'ordre que le dieu Mars donne à la Terreur & à la Fuite d'atteler ſon char ; que l'on compare, dis-je, le plaiſir pur & plein que nous cauſent ces belles idées, ces idées philoſophiques, avec l'impreſſion foible & vague que fait ſur nous la parole accordée aux chevaux d'Achille, le préſent qu'Eole fait à Ulyſſe des vents enfermés dans une outre, le ſoin que prend Minerve de prolonger la première nuit que ce Héros, à ſon retour, paſſe avec Pénélope ſa femme, *&c* : on ſentira combien la vérité donne de valeur au menſonge, & combien la feinte eſt puérile, inſipide, lorſqu'elle n'eſt pas fondée en raiſon. Je l'ai déja dit, & je le répéterai ſouvent, plus un *Poëte*, à génie égal, ſera philoſophe, plus il ſera *Poëte*.

Le plan d'études que je viens de tracer, propoſé à un ſeul homme, ſeroit ſans doute effrayant, quoique notre ſiècle ait l'exemple d'un génie qui l'a rempli. Mais on a dû voir que, pour éviter la diſtribution des études, j'ai ſuppoſé le *Poëte* univerſel. Il eſt évident que celui qui ſe renferme dans le genre de l'Égloguе n'a pas beſoin des études relatives à l'Épopée. Je parle donc en

général ; & je laiſſe à chacun le ſoin de choiſir l'eſpèce d'aliment qui convient à la nature de ſon génie :

Atque tuis prudens genus elige viribus aptum.

Vida.

J'obſerverai ſeulement qu'il en eſt des connoiſſances du *Poète* comme des couleurs du peintre, qui doivent être ſur la palette avant qu'il prenne le pinceau. C'eſt par un recueil beaucoup plus ample que le ſujet ne l'exige, qu'il ſe met en état de le maîtriſer & de l'agrandir. Le plus beau ſujet, réduit à ſa ſubſtance, eſt peu de choſe ; il ne s'étend, ne s'embellit que par les lumières du *Poète* ; & dans une tête vide, il périra comme le grain jeté ſur le ſable ; au lieu que, dans une imagination pleine & féconde, un ſujet qui ſembloit ſtérile ne devient que trop abondant ; & cet excès, dans un homme de goût ne fût-il pas tout à fait ſans danger, il ſeroit encore vrai qu'à l'égard de l'eſprit rien n'eſt pire que l'indigence.

Illi qui tument & abundantiâ laborant, plus habent furoris, ſed etiam corporis. Semper autem ad ſanitatem proclivius eſt quod poteſt detractione curari. Illi ſuccurri non poteſt, qui ſimul & inſanit & deficit. Senec. (*M.* MARMONTEL.)

Obſervations ſur ce qui conſtitue véritablement le Poète.

Ce nom ne doit pas être donné indifféremment à tous ceux qui font des vers :

. . . Neque enim concludere verſum
Dixeris eſſe ſatis.

Horace, *Serm. I. 4.*

On n'eſt pas plus *Poète* pour dire des choſes communes en vers, qu'on n'eſt orateur quand on parle en converſation. Il faut n'avoir aucune teinture des connoiſſances relatives aux objets de goût, pour s'imaginer que des idées triviales & que chacun peut avoir tous les jours, aquièrent des beautés & du prix, lorſqu'on les aſſujettit aux règles de la verſification : c'eſt plus tôt tout le contraire. Un langage auſſi extraordinaire que l'eſt celui des Muſes, demande néceſſairement des idées ou des ſentiments extraordinaires, qui rendent raiſon de ce qu'on ne s'exprime pas comme de coutume.

Après cela, il ne faut pas placer le caractère du *Poète* dans l'art d'orner un diſcours par des vers bien faits & harmonieux ; il conſiſte dans l'art de faire de vives impreſſions ſur l'eſprit & ſur le cœur, en prenant une route différente de celle du langage ordinaire. « Arranger des mots & des » ſyllabes conformément à certaines lois, c'eſt, » dit Opitz, la moindre qualité du *Poète*. Il » doit être ὑφαντασιωτατος, c'eſt à dire, abon- » der en idées ſublimes & en inventions ingé- » nieuſes ; ſon eſprit doit être capable de prendre » l'eſſor le plus élevé, de ſaiſir ce que les objets » ont d'intéreſſant, & de le peindre avec force ; » ſans quoi il rampe & ſe traîne dans la pouſ- » ſière. (Opitz, *Sur la Poéſie allemande*) ». Horace penſoit de même, lorſqu'il ne reconnoiſſoit pour *Poète* que celui-ci ;

Ingenium cui ſit, cui mens divinior, atque os
Magna ſonaturum.

Aſſûrément le langage poétique s'éloigne ſi fort du langage ordinaire & donne dans un tel enthouſiaſme, qu'on a eu raiſon de l'appeler le *Langage des dieux* : auſſi faut-il qu'il prenne ſa ſource dans une ſorte d'inſpiration ſecrète, qui n'eſt autre choſe que le génie ou le talent naturel de la Poéſie. On a lieu de croire que la Danſe, la Muſique, le Chant, & la Poéſie remontent à une ſource commune. Ainſi, le meilleur moyen d'arriver à la découverte du génie poétique, c'eſt de nous rappeler l'origine la plus vraiſemblable qu'on puiſſe attribuer à ces différents arts. (*Voyez* VERS, MUSIQUE, CHANT, DANSE.) Nous pourrons en inférer d'où eſt né le langage poétique, & comment l'on s'eſt aviſé de meſurer ſes paroles pour changer les diſcours en chants. Afin de ſaiſir le lien qui unit ces trois arts dès leur naiſſance, il faut conſidérer qu'il s'élève quelquefois dans l'âme des idées ou des ſentiments qui, tantôt par leur vivacité, tantôt par une douceur inſinuante mais victorieuſe, quelquefois par certaine grandeur qu'elles tirent de la Religion ou de la Politique, s'emparent ſi puiſſamment de toutes nos facultés, qu'il en réſulte un enthouſiaſme doux ou véhément, dans lequel les paroles coulent comme un torrent & s'arrangent tout autrement que dans le calme de la vie commune. Celui qui eſt ſuſceptible de ces impreſſions, & que la nature a en même temps organiſé de manière à ſentir les fineſſes dont l'oreille juge, voilà le *Poète* né.

Ainſi, le fonds du génie poétique ne peut être placé que dans une extrême ſenſibilité de l'âme, aſſociée à une vivacité extraordinaire d'imagination. Les impreſſions agréables ou déſagréables ſont ſi fortes dans le *Poète*, qu'il s'y livre tout entier, fixe ſon attention ſur ce qui ſe paſſe au dedans de lui, & donne un libre cours à l'expreſſion des ſentiments qu'il éprouve : alors il oublie tous les objets qui l'environnent, pour ne s'occuper que de ceux que ſon imagination lui préſente & qui ſemblent agir ſur ſes ſens même. Il entre dans cet enthouſiaſme qui, ſuivant l'eſpèce du ſentiment qui le produit, montre ſa véhémence ou ſa douceur, tant par le ton de la voix que par le flux des termes.

Mais à ce vif ſentiment ſe joint une force extraor-

Digitized by Google

dinaire d'imagination, dont le caractère varie ſuivant le genie particulier du *Poète* : il juge de tout d'une façon qui lui eſt propre ; il n'aperçoit dans l'objet que ce qui l'intéreſſe ; il découvre des raports & des points de vûe, que tout autre ou que lui-même, de ſang froid, n'auroit jamais découverts.

Le récit des exploits que les grecs avoient faits au ſiège de Troie, fit ſur l'âme d'Homère de ſi fortes impreſſions, que tout ſon génie en fut comme embraſé. Il employa cette force extraordinaire dont la nature avoit doué ſon eſprit, & la conſacra à dépeindre, de la manière la plus expreſſive, ces exploits dont il étoit charmé : il monta ſon imagination, de manière qu'elle mettoit ſous ſes ieux les grands hommes qui s'étoient ſignalés dans les champs troyens ; il ſe tranſporta lui-même dans ces champs ; il vit l'éclat des armes, il entendit leur bruit ; &, placé au milieu de ces combats, il fut en état d'en décrire toutes les circonſtances, comme s'il en avoit été effectivement le témoin. Il ſe transformoit dans les principaux perſonnages ; il étoit lui-même Achille ou Hector, tandis qu'il feſoit parler ou agir ces guerriers ; il entroit dans les tranſports de leurs paſſions, & les exhaloit auſſi vivement qu'ils l'euſſent fait. Il paſſoit avec facilité du parti des grecs à celui des troyens ; il partageoit leurs dangers, leurs craintes, leurs eſpérances ; il étoit en un mot partout, il jouoit tous les rôles, & feſoit tous les perſonnages avec un égal ſuccès. Quand ſon âme avoit éprouvé ces ſituations différentes, il naiſſoit en lui-même un déſir ardent de les communiquer à d'autres, de les pénétrer des mêmes ſentiments dont il étoit rempli, de les convaincre pleinement de leur importance : il auroit voulu raſſembler toutes les tribus des grecs, & les jeter dans l'enthouſiaſme qui le dominoit. Ce déſir étoit le principe d'une nouvelle inſpiration, & il prenoit le ton d'un homme qui dit les choſes les plus importantes, & qui les dit à la nation qui a le plus d'intérêt à les entendre.

Ces qualités, le feu de l'imagination, la vivacité du ſentiment, & le penchant irréſiſtible à mettre les autres dans les ſituations où l'on ſe trouve, ſont donc les éléments du génie poétique ; mais quelquefois auſſi ce ſont des principes d'écarts & d'extravagances, quand ils ne ſont pas réglés par un jugement ſain, par un diſcernement exact, par une force d'eſprit ſuffiſante pour ſe bien connoître ſoi-même & les circonſtances dans leſquelles on eſt placé. Sans ces dernières qualités, les premières ſont en pure perte ; elles deviennent plus nuiſibles qu'avantageuſes. Ainſi, qu'un peintre à qui la juſteſſe du coup-d'œil & le long exercice de ſon art ont donné la plus grande facilité à manier le pinceau, au ſort de l'imagination brûlante qui l'entraîne, ne laiſſe pourtant pas échaper un trait qui bleſſe les règles de l'art ; de même un bon *Poète* prête toujours l'oreille aux conſeils de la ſageſſe & de la raiſon, & ne permet pas à l'imagination d'étouffer leur voix. Il eſt tellement accoutumé à juger ſainement & à ne dire que ce qui convient au temps & au lieu où il le dit, que la raiſon ne l'abandonne jamais, pas même dans le moment où il ne ſe connoît pas lui-même. La nature des choſes eſt toujours ſon guide ; il l'embellit, l'agrandit, mais ne la contredit jamais.

On pourroit donc dire en peu de mots, que le grand *Poète* eſt un homme d'un jugement exquis & d'un goût délicat, qui imagine vivement & qui ſent fortement. Le mélange inégal de ces qualités & les proportions variées de leurs différents degrés forment, avec le tempérament, la différence des génies poétiques. Anacréon, dans ſon genre, eſt auſſi bon *Poète*, qu'Homère dans le ſien. Mais l'âme du *Poète* de Téos n'étoit acceſſible qu'aux impreſſions des objets de la volupté, le feu qu'elles allumoient en lui étoit une flamme douce qui brilloit ſans brûler : quand il entroit dans les accès de cet enthouſiaſme voluptueux, ſon âme délicate voltigeoit comme l'abeille ſur les objets les plus attrayants & les plus ſavoureux, en tiroit un miel exquis ; & tandis qu'elle s'en raſſaſioit, elle auroit voulu rendre tous les hommes participants de ces délices. Le chantre d'Achille ne pouvoit être affecté que par le grand & le terrible : il raportoit tout aux effets de la vertu héroïque ; & en cela, il ſuivoit l'impulſion de ſon propre génie, élevé, patriotique, à qui rien ne plaiſoit que le tumulte des armes & les grandes entrepriſes : voilà pourquoi, quand il met des perſonnages ſur la ſcène, c'eſt toujours leur grandeur, leur force, leurs qualités corporelles qu'il préſente ; c'eſt dans les périls éminents qu'il les place ; c'eſt par les derniers efforts de la valeur qu'il les caractériſe ; le héros, le patriote, le politique, s'offrent partout ; & toutes ces grandes âmes ne ſont autre choſe que l'âme même d'Homère : à cette ardeur bouillante, à cette activité prodigieuſe, il joint le plus haut degré de pénétration & de jugement, les richeſſes les plus inépuiſables du génie & de l'invention ; il ne manque jamais d'employer les moyens les plus propres à le conduire à ſon but ; il eſt en état de varier continuellement la ſcène, d'offrir toujours de nouveaux perſonnages, de les rendre intéreſſants ; & tout ſon poème n'eſt que le tableau le plus magnifique & le plus animé du ſujet qu'il s'eſt propoſé d'y repréſenter, la colère d'Achille.

Avec de pareils talents, un homme peut s'ériger en docteur, devenir le bienfaiteur de ſa nation & de toutes les nations policées : car de tous ceux à qui le génie échoit en partage, il n'y en a point qui puiſſent rendre de plus grands ſervices au genre humain que les *Poètes* ; leur ſéduiſante imagination prête aux objets des charmes irréſiſtibles ; leur jugement ſolide préſente ces objets

ſous

ſous leur véritable point de vûe ; & la force de leur ſentiment eſt une eſpèce de magie qui enchante & captive ceux à qui elle ſe communique.

Il y a pluſieurs portes ouvertes, par leſquelles les *Poëtes* peuvent pénétrer juſqu'à l'âme & prendre le ton qui convient aux circonſtances : l'Épopée, le Drame, l'Ode, la Chanſon, & pluſieurs autres formes différentes s'offrent ; & ils ſont les maîtres de choiſir celle qui s'accommode à leur ſujet. Tout ce qui a jamais été dit ou découvert pour le bien de l'humanité, vérités, règles de conduite, modèles de mœurs, vertus, exploits ; le *Poëte* eſt appelé à mettre tout cela ſous les ieux des hommes, & à l'inſinuer dans leur cœur. Nulle part les hommes ne ſont encore auſſi bons, auſſi éclairés, auſſi purs dans leurs mœurs, qu'ils pourroient & devroient l'être : ainſi, le *Poëte* a encore des occaſions & des moyens ſans nombre de rendre d'importants ſervices.

Mais ceux qui ſe propoſent de les rendre, doivent préalablement poſſéder les rares talents dont nous avons parlé & s'efforcer d'en faire l'uſage le plus noble ; il faut qu'ils employent ces talents pour exciter l'attention des hommes & s'attirer leur bienveillance. Le ſon harmonieux des paroles, les portraits agréables que l'imagination trace, les vives impreſſions du ſentiment, ſont autant de charmes qui attirent doucement les hommes à la vertu, qui leur font trouver du plaiſir dans leurs devoirs, qui leur procurent la conviction de leurs véritables intérêts, qui amortiſſent la rigueur des coups inévitables du ſort, qui diminuent l'amertume des ſoucis, qui tempèrent le feu des paſſions, & qui font naître toutes les affections honnêtes & louables : c'eſt ainſi qu'Orphée tiroit les hommes de l'état ſauvage ; que Thalès inſpiroit l'union à des citoyens, & les portoit à ſe ſoumettre volontairement aux lois ; que Tyrtée menoit ſes compatriotes aux combats, & les rempliſſoit d'une ardeur martiale par ſes chants ; qu'Homère enfin eſt devenu le précepteur des politiques, des héros, & de chaque particulier. Par cette route, les *Poëtes* arrivent à la gloire, & cueillent le laurier de l'immortalité.

Mais ceux qui bornent l'uſage de leurs talents poétiques à l'amuſement de l'eſprit, qui ne peignent à l'imagination que des objets riants, des images flatteuſes, ſans aucun but, ſans les faire ſervir à produire aucune idée, aucun ſentiment qui facilite la pratique de nos devoirs ; nous pouvons bien les aſſocier à nos plaiſirs comme des gens de bonne compagnie, écouter leurs chants comme on écoute celui du roſſignol ; mais nous ne pouvons en faire des amis de confiance, leur accorder une véritable intimité. Après les avoir ouïs, nous conviendrons qu'au fonds ils n'en valoient guère la peine, & que le temps qu'ils nous ont dérobé eſt à peu près perdu ; nous les blâmerons de ſe mettre en frais d'enthouſiaſme & de travail pour dire ſi peu de choſe ; nous les mépriſerons même de ſe conſacrer tout entiers à divertir leurs ſemblables ; nous ferons un parallèle entre eux & Solon, qui, s'étant mis à chanter une élégie devant ſes concitoyens, leur parut en délire, mais qui avoit & obtint le noble but de leur donner de ſages conſeils & de leur faire prendre de ſalutaires réſolutions (Voyez Plutarque, *Vie de Solon*). Nous convenons que les ouvrages de la plus haute importance, & qui traitent des choſes les plus ſérieuſes, peuvent devenir beaucoup plus efficaces, ſi l'on ſait les revêtir des ornements & y répandre les agréments dont ils ſont ſuſceptibles. Nous ſavons que c'eſt à cet art enchanteur qu'Homère doit l'éloge qu'Horace lui donne, lorſqu'il aſſûre qu'il ſurpaſſe, par la force perſuaſive de ſes enſeignements, les plus grands philoſophes.

Qui, quid ſit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
Plenius ac melius Chryſippo & Crantore dicit.

Hor. *Epiſt. I.* 2.

Néanmoins, quand nous accordons, aux *Poëtes* ſimplement agréables, une place honorable parmi les hommes qui ont de l'intelligence & des mœurs, cela ne s'étend pas à ceux qui débitent des choſes également contraires au bon ſens & aux bienſéances, & qu'on peut comparer aux grenouilles qui croaſſent au fond d'un marais bourbeux. Le nombre de ces rimailleurs eſt ſi grand, qu'ils expoſent la Poéſie en général à être regardée comme un talent futile & comme une occupation mépriſable : ce ſont eux qui ont attiré au plus noble de tous les beaux-arts l'accablant reproche dont Opitz gémit, & qui s'aggrave tous les jours de plus en plus, au détriment de cet art divin. Le père de la Poéſie allemande dit, « que quantité » de gens regardent un *Poëte* comme un homme » de néant, & ne le croient bon à rien, n'étant » pas capable de l'application ſérieuſe qu'exigent » les grands emplois, ou de l'aſſiduité requiſe » pour le commerce & les profeſſions, parce que, » toujours abſorbé dans ſes agréables folies, dans » ſes voluptés ſédniſantes, rien ne l'intéreſſe, à » moins qu'il ne s'y raporte ; & on l'invite en » vain à entrer dans les routes qui conduiſent aux » autres arts & aux ſciences, à ſe diſtinguer par » des talents & des ſervices qui puiſſent lui faire » un véritable honneur & procurer une utilité » réelle. Oui, cela va juſqu'à ne point connoître » d'injure plus grande à faire à quelqu'un, que » de dire qu'il eſt un *Poëte* ; comme cela eſt » arrivé à Eraſme de Rotterdam, que de groſſiers » adverſaires ont ainſi qualifié . . . . Avec cela, » en réuniſſant tous les menſonges que les *Poëtes* » débitent, tout ce qu'il y a de ſcandaleux dans » leurs écrits & dans leur vie, on en vient juſqu'à » dire que quiconque eſt bon *Poëte*, ne peut » qu'être en même temps un méchant homme ».

(Opitz, dans le troiſième chapitre de ſon livre *Sur la Poéſie allemande*). Les plaintes que le jéſuite Strada ſeſoit ſur les abus de la Poéſie de ſon temps, peuvent être répétées dans le nôtre : *Adeò deformia & fœda carminum portenta noſtra hæc ætas videt, adeò poſtremi quique* Poetarum *lutulenti fluunt hauriuntque de fœce; ut ſanctum* Poetæ *olim nomen timidè jam à bonis uſurpetur, perinde quaſi honeſto ingenioque viro* Poeram *ſalutari convicio ac dehoneſtamento ſit.* Strada, *Proluſ. acad.* lib. 1, prol. 3.

Il y a cependant dans ces objections un grand fonds d'ignorance ou un grand penchant à la calomnie, qui ſe manifeſte dés qu'on ſe rappelle qu'Homère, Sophocle, Euripide, & d'autres perſonnages ſemblables, ont été des *Poëtes* de profeſſion. Mais il faut avouer, d'un côté, qu'on peut faire une bien longue liſte de *Poëtes*, tant anciens que modernes, ſur qui ces reproches ne tombent que trop. Il n'eſt guère poſſible de rien dire de plus énergique pour la confuſion des mauvais *Poëtes* & pour maintenir l'honneur des bons, que ce qui eſt renfermé dans le paſſage ſuivant d'un des plus fins connoiſſeurs. « Je ſuis obligé » d'avouer, dit le comte de Shaftesbury (*Advice to an Author. part.* 1, *ſect.* iij), » qu'il ſeroit » difficile de trouver ſur la terre une eſpèce d'hommes de moindre valeur que ceux qui, dans » ces derniers temps, parce qu'ils ont quelque » facilité à s'exprimer coulamment, quelque vivacité d'eſprit mal réglée, & quelque imagination, s'arrogent le nom de *Poëtes*. Pour porter » ce nom à juſte titre & dans un ſens rigoureux, » il faut que, comme un véritable artiſte ou » architecte dans ce genre, on ſache repréſenter » les hommes & les mœurs, donner au récit d'une » action ſa forme convenable, la préſenter ſous » tous ſes raports intéreſſants: & celui qui s'aquitte » bien d'une ſemblable tâche, eſt, à mon avis, » une toute autre créature que ces prétendus » *Poëtes*. Le grand *Poëte* eſt, à la lettre, un » vrai créateur, un Prométhée ſous Jupiter : ſemblable aux artiſtes dont on vient de parler, ou » plus tôt à la nature même, ſource unique de toutes » les formes & de tous les modèles, il produit » un Tout dont les parties ſont bien liées & bien » proportionnées; il aſſigne à chaque paſſion l'étendue de ſon domaine; il en prend exactement » le ton & la meſure; il s'élève au ſublime des » ſentiments & des actions; il trace les limites » du beau & du laid, de l'aimable & de l'odieux. » L'artiſte moral, qui eſt capable d'imiter ainſi » le créateur, & qui le fait parce qu'il a une » connoiſſance intime de ſes ſemblables, ſe méconnoitra, ſi je ne me trompe, difficilement » lui-même; il ne préſumera jamais trop de ſes » forces; il ne ſortira point de ſon genre; il ne » ſe croira pas plus grand, pour avoir traité un » plus grand nombre de ſujets; mais il ſera conſiſter ſa grandeur & ſa gloire à traiter ceux dont » il fait ſon objet, de manière à ſurpaſſer tous ſes » rivaux & à ne laiſſer aux autres que l'eſpérance de l'imiter. Tout cela ſuppoſe, dans le » *Poëte*, une âme noble & pure : ceux qui ne » l'ont pas telle peuvent bien affecter un ton d'élévation, ſe parer d'une fauſſe ſublimité; mais il » ne leur eſt pas poſſible de ſe ſoutenir; la baſſeſſe de leur caractère, la noirceur de leur » âme, percent & enlaidiſſent toutes leurs productions ».

Il eſt à ſouhaiter que ceux qui ont une autorité reconnue dans l'Empire du Goût, rappellent aux *Poëtes*, plus ſouvent & plus ſérieuſement qu'ils ne le font, la dignité de leur vocation. Ils accordent trop d'éloges à la delicateſſe de l'eſprit, à l'agrément de la diction, au méchaniſme de la Poeſie, ſans faire attention ſi ces talents agréables, ſi ces parties néceſſaires de l'Art poétique, ont pour objet des matières qui ne fourniſſent pas aux hommes un ſimple paſſe-temps, & ne les intéreſſent qu'en excitant en eux des ſenſations paſſagères & indéterminées. Il importe ſans contredit de ne pas ſe borner à ces effets, & de dire, à la partie de la nation la plus éclairée & la plus polie, des choſes qui puiſſent influer avantageuſement ſur ſa façon de penſer & d'agir. Le *Poëte* qui aſpire à réuſſir dans ce genre, doit néceſſairement avoir fait des réflexions plus profondes ſur les mœurs, les actions, les affaires, les hommes en général, que ceux pour qui il écrit; ou du moins, s'il ne les ſurpaſſe pas à cet égard, il faut qu'il ait l'art de préſenter à leur eſprit ce qu'ils ſavent & ce qu'ils ont déja penſé, avec un plus grand degré de vivacité & d'activité qui les rende attentifs à ſes chants. Or c'eſt à quoi ne ſuffiſent pas les talents, quand ils iroient juſqu'à s'exprimer avec la plus grande facilité ſur toutes ſortes de ſujets; il faut encore une grande connoiſſance du cœur humain, des obſervations profondes ſur les mœurs, un ſentiment du ton délicat & juſte, & un jugement ſain, qui mette en état de diſcerner le vrai & le faux dans toutes les règles & dans tous les uſages de la vie commune & publique. De la réunion de ces qualités avec les talents & la facilité de les mettre en œuvre, ſe forme le *Poëte*; & celui qui a droit de s'arroger ce titre, peut auſſi prétendre à l'eſtime & aux égards de ſa nation.

On ſait, de manière à n'en pouvoir douter, que les anciens germains ont eu leurs bardes, quoiqu'il ne reſte aucun veſtige de leur Poéſie. Les chants d'Oſſian, ancien barde calédonien, duquel nous pouvons tirer des conſéquences fondées par raport aux bardes germains, donnent lieu de croire que les Poéſies de ceux-ci ne manquoient ni de ce feu qui rend le récit des actions héroïques propre à échauffer les cœurs, ni même, dans bien des occaſions, des grandeurs & des beautés qui ſont propres aux ſenſations morales. Mais leur langue n'étoit pas aſſez riche, aſſez flexible,

aſſez harmonieuſe, pour que leurs productions puſſent égaler celles de ce peuple, dont le langage avoit été perfectionné par les avantages dont la nature l'avoit doué par deſſus tous les autres peuples, & qui conſiſtoient principalement dans la fineſſe du goût & dans une ſenſibilité exquiſe. Autant que le climat de la Grèce l'emporte ſur celui des contrées ſeptentrionales, autant le langage & l'imagination d'Homère ſont-ils au deſſus de tout ce qu'offrent les chants des bardes : les plus anciens monuments de la langue allemande prouvent qu'elle n'étoit pas propre à un ſtyle ſoutenu & harmonieux; cela feſoit que la Religion & les mœurs des anciens germains n'avoient point ces agréments qu'on trouve dans la Religion & dans les mœurs des peuples fortunés qui vécurent autrefois ſous le beau ciel de la Grèce.

Après les bardes, que l'introduction du Chriſtianiſme fit probablement diſparoître, il y eut d'autres *Poëtes*, encouragés peut-être par la protection des chefs des divers États de la Germanie, qui ne chantèrent plus à la vérité des exploits arrivés ſous leurs ieux, mais qui conſervèrent le ſouvenir des anciens évènements, & tranſmirent les ſervices que d'illuſtres perſonnages avoient rendus à leur patrie, pour ſervir de motifs qui engageaſſent la poſtérité à les imiter. Le commencement de l'ancien Poème connu ſur ſainte Anne, qui, ſuivant toutes les apparences, eſt une production du treizième ſiècle, fait connoître quels étoient les objets que les *Poëtes* des temps immédiatement antérieurs avoient chantés. « Nous » avons, dit le *Poëte*, ſouvent entendu célébrer » d'anciens évènements, raconter combien les héros » étoient ardents dans les combats, comment ils » détruiſoient les châteaux les plus forts, com- » ment ils rompoient la paix & les traités, com- » bien de rois puiſſants ont ſuccombé ſous leurs » coups : à préſent il eſt temps de penſer à notre » propre fin ».

Wir horten je dikke ſingen
Von alten Dingen,
Wie ſnelle helide wuthen,
Wie ſie veſte burge brechen,
Wie ſich liebe in vuiniſceſte ſchieden,
Wie riche Künige al gegiengen,
Nu iſt eith daz wir dencken,
Wie wir ſelve ſulin enden.

On peut auſſi inférer du même paſſage, que les Poéſies ſur des ſujets religieux n'étoient pas encore d'uſage, & que juſqu'alors on n'avoit été occupé que des guerres & des combats. S'il eſt permis de juger, par l'ouvrage qu'on vient de citer, de l'état de la Poéſie allemande dans ce temps-là, il paroît que ces anciens *Poëtes* n'avoient guère de génie poétique ni de vivacité d'imagination, & qu'avec cela leur langue étoit encore trop bornée.

Mais depuis que M. Bodmer, ce Savant infatigable & qui a rendu à la Littérature allemande & aux progrès du goût des ſervices dignes d'une éternelle reconnoiſſance, a répandu, par la voie de l'impreſſion, la connoiſſance des anciennes Poéſies, on voit que c'eſt dans les douzième & treizième ſiècles que la Poéſie allemande a véritablement fleuri. Les empereurs de la maiſon de Souabe y ont ſans doute beaucoup contribué; & c'eſt leur exemple qui a fait régner parmi la Nobleſſe allemande la politeſſe, le goût, & l'amour de la Poéſie. Nous avons conſervé un très-grand nombre de Poèmes de ces temps-là. La ſeule collection, dite *Maneſſique* (voyez *Sammlung von Minneſingern, aus dem Schwæbiſchen Zeitpuncte, CXL Dichter enthaltend*, &c, *Zurich, bey Orell und Comp.* 1758, 2 vol. *in*-4°.); cette collection, dis-je, renferme des ouvrages de cent quarante *Poëtes*, parmi leſquels il y en a du premier rang, comme l'empereur Henri, le roi Conrad, le roi de Bohême Wenceſlas, pluſieurs margraves & princes : cela fait bien voir que la Poéſie feſoit principalement alors l'occupation & le plaiſir des Cours.

Et même ce n'étoit pas une Poéſie qui, comme une denrée étrangère, tirât ſon origine des grecs & des latins; elle ſe raportoit à la façon de penſer, aux mœurs, & aux ſentiments qui régnoient alors dans le grand monde, & par conſéquent pouvoit avoir naturellement la même influence ſur les eſprits qu'avoient eue autrefois les chants des bardes, quoiqu'ils fuſſent d'une toute autre eſpèce. En effet, dans ces beaux temps de l'Allemagne, la politeſſe & une galanterie délicate, les ſentiments les plus tendres de l'amour, de l'amitié, de la bienveillance, les maximes d'honneur les plus nobles, le courage & la valeur, l'obéiſſance & la fidélité envers ſes ſupérieurs, l'hoſpitalité pour les étrangers, les égards pour le beau ſexe, l'eſtime des gens à talents, les bons procédés enfin avec les amis & les ennemis, diſtinguoient la nation de la manière la plus avantageuſe. Les *Poëtes* ſe montoient donc ſur ce ton, ils rempliſſoient leurs ouvrages des idées & des ſentiments qu'ils puiſoient dans la fréquentation du beau Monde, leur génie les embelliſſoit, & ils ſe feſoient également eſtimer & aimer par leur talent. On a lieu de croire qu'il n'y avoit pas alors une ſeule Cour, du moins dans la haute Allemagne, qui n'eût ſon *Poëte*. Bodmer a repréſenté fort agréablement cette brillante époque de la Poéſie allemande. « L'Allemagne, dit-il, étoit alors » une contrée poétique, à qui le Ciel avoit ac- » cordé le don de nourrir des *Poëtes* dans ſon » ſein ». Et parlant de la muſe de l'Hélicon, il ajoûte : « Elle voit à ſon ſervice un peuple de » princes, de comtes, & l'élite de tout ce que le » ſang allemand a de plus noble; on les entend » faire retentir de leurs accents les bords du » Rhin, du Danube, de l'Elbe, les Cours de

» la Souabe, de l'Autriche, & de la Thu» ringe ».

La Poéſie n'étant point alors, comme aujourd'hui, l'amuſement d'un petit nombre de perſonnes ſenſibles, dont le génie, excité par les beautés des *Poëtes* grecs & romains, qu'ils ont apris à connoître en ſeſant leurs Humanités, ſe propoſe de les imiter: elle étoit, comme l'exige ſa nature, une occupation réelle, à laquelle les mœurs du temps donnoient lieu, & qui à ſon tour influoit ſur les mêmes mœurs. La collection de Minneſinger, dont nous avons fait mention, ne contient à la vérité preſque que des pièces galantes; mais la galanterie n'étoit pourtant pas alors l'unique objet de la Poéſie: il nous eſt parvenu des productions poétiques de ces temps-là dans divers autres genres; des fables, des moralités, & même des morceaux épiques ſur les exploits de chevalerie. En général, il paroît que la Poéſie d'alors étoit tout à fait dans le goût de celle des *Poëtes* provençaux, dont les recueils françois fourniſſent quantité de monuments, & ſur laquelle Jean Noſtradamus, frère de l'aſtrologue de ce nom, a donné des détails aſſez circonſtanciés. Les ouvrages épiques que ces *Poëtes* ont enfantés, révoltent, il eſt vrai, par l'abſurdité du merveilleux dont ils ſont remplis; la ſuperſtition y règne auſſi dans toute ſa force: mais le caractère des perſonnes qu'on y fait parler & agir, & le génie du *Poëte*, ne ſauroient être des objets indifférents.

Dès le commencement du quatorzième ſiècle, les *Poëtes* ſouabes baiſsèrent beaucoup; & dès le milieu, ils avoient preſque entièrement dégénéré, de ſorte qu'il ne reſta preſque aucune trace de bonne Poéſie. La foule des maîtres-chantres qui parurent dans les quinzième & ſeizième ſiècles, ni en particulier l'auteur de l'énorme ouvrage dramatique du dernier de ces ſiècles, ne méritent aucune place dans l'hiſtoire de la Poéſie. Mais la réformation vint influer favorablement ſur une branche intéreſſante de la Poéſie: on a des cantiques de cette date, qui ont exactement le langage & le ton qui conviennent à cette ſorte de Poeſie; cependant le nombre en eſt trop petit, par raport à ceux d'un ordre ſubalterne, pour faire époque dans l'hiſtoire de la Poéſie allemande, qui, depuis les *Poëtes* ſouabes juſqu'au ſeizième ſiècle, parut éteinte, malgré la foule innombrable de rimeurs que produiſit cet intervalle de temps.

Les mœurs & le goût de la nation paroiſſent avoir été alors en contraſte avec la Poéſie; on aimoit mieux ſe livrer à l'amertume des diſputes théologiques, qu'aux agréments des objets de l'imagination & du ſentiment. Les deux ſtraſbourgeois, Jean Fiſchard & Sébaſtien Brand, qui vécurent vers la fin du quinzième ſiècle & au commencement du ſeizième, quoiqu'ils fuſſent l'un & l'autre véritablement doués du génie poetique, ne firent aucune impreſſion ſur leurs contemporains; & leur exemple prouve ſuffiſamment que tout étoit alors contraire à la Poéſie: les gens du grand monde ne s'en ſoucioient plus; elle avoit été abandonnée à la merci du peuple, qui l'avoit cruellement défigurée & miſe dans l'état où on la voit encore dans les œuvres de Hans Sachſe.

Dans la premiere moitié du dix-ſeptième ſiècle parut Martin Opitz, que les *Poëtes* récents de l'Allemagne regardent comme le père de la Poéſie renouvelée: non ſeulement il avoit le génie d'un *Poëte*, mais il connoiſſoit ſuffiſamment les anciens pour ſe former ſur eux; & avec cela, il ſavoit ſa langue de manière à joindre, à la pureté & à la force des expreſſions, l'harmonie & la cadence des mots.

Après un auſſi long eſpace de temps, pendant lequel la Poéſie allemande avoit été plongée dans la barbarie, ce grand *Poëte* étoit, non ſeulement capable d'exciter par ſon exemple d'autres beaux genies à cultiver la vraie Poéſie, mais encore à en inſpirer le goût à toute la nation. Cependant ni l'un ni l'autre n'arriva: il ſe paſſa encore près d'un ſiècle, pendant lequel l'Allemagne, quoiqu'elle eût ſous ſes yeux les chef-d'œuvres d'Opitz, remplis des penſées les plus heureuſes & des expreſſions les plus coulantes, produiſit une foule de mauvais *Poëtes*, qui ne méritoient aucune attention ni par le choix des ſujets ni par la manière de les traiter: & bien qu'on entrevît par ci, par là quelques étincelles de genie poétique, par exemple, dans les petites pièces d'un Logau & d'un Wernicke, cela n'empêchoit pas que toute la Littérature allemande ne fût infectée d'un double vice; ſavoir, d'un côté, de l'amour puéril du faux merveilleux; & de l'autre, d'un goût bas & tout à fait populaire.

Ce n'eſt donc que vers le milieu de ce ſiècle qu'on a vu le génie le plus brillant s'élancer avec véhémence à travers l'épaiſſeur de ces ténèbres, & que l'Allemagne a donné des preuves démonſtratives qu'elle renfermoit dans ſon ſein des Critiques & des *Poëtes* du premier ordre. Bodmer, Haller, Hagedorn ont été les premiers qui ont levé de deſſus cette contrée l'opprobre de la barbarie poétique. Depuis trente ans, nous avons vu naître les plus beaux génies, des *Poëtes* également recommandables par leurs agréments & par leur force; nous ne pouvons plus douter que le même feu céleſte, dont Homère, Pindare, & Horace furent animés, ne ſoit deſcendu d'en haut ſur l'Allemagne: tout cela ſemble nous promettre actuellement un beau ſiècle pour la Poéſie allemande. Mais l'eſprit & la façon de penſer de cette partie de la nation, dont les ſuffrages pouvoient procurer de la gloire aux *Poëtes* & donner à leurs productions une véritable influence ſur le caractère & les mœurs des hommes; cet eſprit, dis-je, & cette façon de penſer ne ſe manifeſtent pas encore. Peut-on eſpérer que ceux, ſans le ſecours deſquels la Poéſie demeurera toujours le ſimple

Digitized by Google

amuſement d'un petit nombre d'amateurs, feront enfin ce que l'on attend & ce que l'on a droit d'attendre d'eux ? Verra-t-on le temps où le ſentiment délicat du bon & du beau ſe répandra & prévaudra tellement chez la partie la plus conſidérable de la nation, qu'il remplacera l'ancien eſprit de chevalerie & cette galanterie héroïque qu'inſpiroient autrefois les *Poëtes* ſouabes ? Les *Poëtes* allemands paroîtront-ils enfin des hommes importants aux jeux de cette partie de la nation ? Exiſtera-t-il des *Poëtes* qui ne ſoient pas ſimplement excités, par la vivacité du génie & par l'ardeur de la jeuneſſe, à l'étude & à l'imitation des beautés qu'offrent les anciens, mais qui ſeront vivifiés eux-mêmes par le génie poétique qui inſpira Homère, Sophocle, Euripide, & ſur lequel roulent les magnifiques odes d'Horace au peuple romain ? (*Lib.* III, *odes* v & vj, *épod.* vij & xvj). La Poſtérité pourra répondre un jour à ces queſtions. (*M.* DE SULZER.)

POÈTE BUCOLIQUE, *Poéſie.* Les *Poëtes bucoliques* ſont ceux qui ont décrit en vers la vie champêtre, ſes amuſements, & ſes douceurs. L'eſſence de leurs ouvrages conſiſte à emprunter, des prés, des bois, des arbres, des animaux, en un mot de tous les objets qui parent nos campagnes, les métaphores, les comparaiſons, & les autres figures dont le ſtyle des Poëmes *bucoliques* eſt ſpécialement formé. Le fonds de ces eſpèces de tableaux doit toujours être, pour ainſi dire, un payſage ennobli. Le lecteur trouvera les caractères des plus excellents peintres en ce genre, *aux mots* ÉGLOGUE, IDYLLE, PASTORALE. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈTE COMIQUE, *Art dramat.* La Tragédie imite le beau, le grand; la Comédie imite le ridicule : de là vient la diſtinction des *Poëtes* tragiques & comiques. Comme dans tous les temps la manière de traiter la Comédie étoit l'image des mœurs de ceux pour leſquels on travailloit, on reconnoît, dans les pièces d'Ariſtophane, de Ménandre, de Plaute, de Térence, de Molière, & autres célèbres *comiques*, le goût du ſiècle de chaque peuple & celui de chaque *Poëte*.

Le peuple d'Athènes étoit vain, léger, inconſtant, ſans mœurs, ſans reſpect pour les dieux, méchant, & plus prêt à rire d'une impertinence qu'à s'inſtruire d'une maxime utile : voilà le Public à qui *Ariſtophane* ſe propoſoit de plaire. Ce n'eſt pas qu'il n'eût pu, s'il eût voulu, réformer en partie ce caractère du peuple, en ne le flattant pas également dans tous ſes vices ; mais l'auteur lui-même les ayant tous, il s'eſt livré ſans peine au goût du Public pour qui il écrivoit : il étoit ſatirique par méchanceté, ordurier par corruption de mœurs, impie par goût par deſſus tout cela, pourvu d'une certaine gaîté d'imagination qui lui fourniſſoit ces idées folles, ces allégories biſarres qui entrent dans toutes ſes pièces, & qui en conſtituent quelquefois tout le fonds. Voilà donc deux cauſes du caractère des pièces d'Ariſtophane, le goût du peuple & celui de l'auteur.

Le Grec, né moqueur, par mille jeux plaiſants
Diſtilla le venin de ſes traits médiſants;
Aux accès inſolents d'une bouffonne joie,
La ſageſſe, l'eſprit, l'honneur, furent en proie.
On vit par le Public un *Poëte* avoué
S'enrichir aux dépens du mérite joué;
Et Socrate par lui, dans un chœur de nuées,
D'un vil amas de peuple attirer les huées.

Le *Plutus* d'Ariſtophane, qui eſt une de ſes pièces les plus meſurées, peut faire ſentir juſqu'à quel point ce *Poëte* portoit la licence de l'imagination & le libertinage du génie : il y raille le Gouvernement, mord les riches, berne les pauvres, ſe moque des dieux, vomit des ordures ; mais tout cela ſe fait en traits & avec beaucoup de vivacité & d'eſprit, de ſorte que le fonds paroît plus fait pour amener & porter ces traits, que les traits ne ſont faits pour orner & revêtir le fonds.

Ariſtophane vivoit 436 ans avant Jéſus-Chriſt; les athéniens, qu'il avoit tant amuſés, lui décernèrent la couronne de l'olivier ſacré. De cinquante pièces qu'il fit jouer ſur le théâtre, il nous en reſte onze, dont nous devons à Kuſter une édition magnifique, miſe au jour en 1710, *in-folio*. La comédie d'Ariſtophane, intitulée les *Guêpes*, a été fort heureuſement rendue par Racine dans les *Plaideurs*.

Ménandre, un peu plus jeune qu'Ariſtophane, ne donna point, comme lui, dans une ſatire dure & groſſière, qui déchire la réputation des plus gens de bien; au contraire, il aſſaiſonna ſes comédies d'une plaiſanterie douce, fine, délicate, & bienſéante. La licence ayant été réformée par l'autorité des magiſtrats,

Le Théâtre perdit ſon antique fureur,
La Comédie apprit à rire ſans aigreur,
Sans fiel & ſans venin fut inſtruire & reprendre,
Et plus innocemment dans les vers de Ménandre.

La muſe d'Ariſtophane, dit Plutarque, reſſemble à une femme perdue ; mais celle de Ménandre reſſemble à une honnête femme. De quatre-vingts comédies que cet aimable *Poëte* avoit faites, & & dont huit furent couronnées, il ne nous en reſte que des fragments, qui ont été recueillis par le Clerc. Ménandre mourut à l'âge de 52 ans, admiré de ſes compatriotes.

Les romains avoient fait des tentatives pour le *Comique*, avant que de connoître les grecs : ils avoient des hiſtrions, des farceurs, des diſeurs de quolibets, qui amuſoient le petit peuple; mais ce n'étoit qu'une ébauche groſſière de ce qui eſt

venu après. *Liuvs-Andronicus*, grec de naiſſance, leur montra la Comédie à peu près telle qu'elle étoit alors à Athènes, ayant des acteurs, une action, un nœud, un dénouement, c'eſt à dire, les parties eſſencielles. Quant à l'expreſſion, elle ſe reſſentoit néceſſairement de la dureté du peuple romain, qui ne connoiſſoit alors que la guerre & les armes, & chez qui les ſpectacles d'amuſement n'avoient d'abord été qu'une ſorte de combat d'injures. Andronicus fut ſuivi de *Mévius* & d'*Ennius* qui polirent le Théâtre romain de plus en plus, auſſi bien que *Pacuvius*, *Cécilius*, *Attius*; enfin vinrent *Plaute* & *Térence*, qui portèrent la Comédie latine auſſi loin qu'elle ait jamais été.

Plaute (Marcus-Actius-Plautus), né à Sarſine, ville d'Ombrie, ayant donné la Comédie à Rome immédiatement après les ſatires, qui étoient des farces mêlées de groſſièretés, ſe vit obligé de ſacrifier au goût régnant. Il falloit plaire; & le nombre des connoiſſeurs étoit ſi petit, que, s'il n'eût écrit que pour eux, il n'eût point du tout travaillé pour le Public: de là vient qu'il y a dans ſes pièces de mauvaiſes pointes, des bouffonneries, des turlupinades, de petits jeux de mots. L'oreille d'ailleurs n'étoit pas, de ſon temps, aſſez ſcrupuleuſe; ſes vers ſont de toutes eſpèces & de toutes meſures; Horace s'en plaint, & dit nettement qu'il y avoit de la ſottiſe à vanter ſes bons mots & la cadence de ſes vers: mais ces deux défauts n'empêchent pas qu'il ne ſoit le premier des *Comiques* latins. Tout eſt plein chez lui d'action, de mouvement, & de feu: un génie aiſé, riche, naturel, lui fournit tout ce dont il a beſoin; des reſſorts, pour former les nœuds & les dénouer; des traits, des penſées, pour caractériſer ſes acteurs; des expreſſions naïves, fortes, moëlleuſes, pour rendre les penſées & les ſentiments. Par deſſus tout cela, il a cette tournure d'eſprit qui fait le *Comique*, qui jette un certain vernis de ridicule ſur les choſes; talent qu'Ariſtophane poſſédoit dans le plus haut degré: ſon pinceau eſt libre & hardi; ſa latinité, pure, aiſée, coulante: enfin c'eſt un *Poëte* des plus riants & des plus agréables. Il mourut l'an 184 avant Jéſus-Chriſt. Entre les vingt comédies qui nous reſtent de lui, on eſtime ſurtout ſon *Amphitryon*, l'*Épidicus*, & l'*Aululaire*. Les meilleures éditions de cet auteur ſont celles de Donza, de Gruter, & de Gronovius.

Térence (Publius-Terentius, afer) naquit à Carthage en Afrique, l'an de Rome 560. Il fut eſclave de Terentius-Lucanus, ſénateur romain, qui le fit élever avec beaucoup de ſoin, & l'affranchit fort jeune: ce ſénateur lui donna le nom de *Térence*, ſuivant la coutume, qui vouloit que l'affranchi portât le nom du maître dont il tenoit ſa liberté.

Térence a un genre tout différent de Plaute: ſa Comédie n'eſt que le tableau de la vie bourgeoiſe; tableau où les objets ſont choiſis avec goût, diſpoſés avec art, peints avec grâce & avec élégance. Décent partout, ne riant qu'avec réſerve & modeſtie, il ſemble être ſur le théâtre, comme la Dame romaine dont parle Horace eſt dans une danſe ſacrée, toujours craignant la cenſure des gens de goût: la crainte d'aller trop loin le retient en deçà des limites. Délicat, poli, gracieux, que n'a-t-il la qualité qui fait le *Comique*! *Utinam ſcriptis adjuncta foret vis* comica! C'étoit Céſar qui ſeſoit ce vœu; il gémiſſoit, il ſéchoit de dépit, *maceror*, de voir que cela manquoit à des drames d'une élocution ſi parfaite. Térence étoit homme trop bon pour avoir cette partie; car elle renferme en ſoi, avec beaucoup de fineſſe, un peu de malignité; ſavoir rendre ridicules les hommes, eſt un talent voiſin de celui de les rendre odieux. Ce *Poëte* a imprimé tellement ſon caractère perſonnel à ſes ouvrages, qu'il leur a preſque ôté celui de leur genre. Il ne manque à ſes pièces, dans beaucoup d'endroits, que l'atrocité des évènements pour être tragiques, & l'importance pour être héroïques; c'eſt un genre de drames preſque mitoyen.

Rien de plus ſimple & de plus naïf que ſon ſtyle; rien en même temps de plus élégant. On a ſoupçonné Lélius & Scipion l'Africain d'avoir perfectionné ſes pièces, parce que ce *Poëte* vivoit en grande familiarité avec ces illuſtres romains, & qu'ils pouvoient donner lieu à ces ſoupçons avantageux par leur rare mérite & par la fineſſe de leur eſprit. Ce qu'il y a de sûr, de l'aveu de Cicéron, c'eſt que Térence eſt l'auteur latin qui a le plus aproché de l'*Atticiſme*, c'eſt à dire, de ce qu'il y a de plus délicat & de plus fin chez les grecs, ſoit dans le tour des penſées ſoit dans le choix de l'expreſſion. On doit ſurtout admirer l'art étonnant avec lequel il a ſu peindre les mœurs & rendre la nature; on ſait comme en parle Deſpréaux:

> Contemplez de quel air un père, dans Térence,
> Vient d'un fils amoureux gourmander l'imprudence;
> De quel air cet amant écoute ſes leçons,
> Et court chez ſa maîtreſſe oublier ſes chanſons:
> Ce n'eſt pas un portrait, une image ſemblable;
> C'eſt un amant, un fils, un père véritable.

Térence ſortit de Rome à 35 ans, & mourut dans un voyage qu'il alloit faire en Grèce, vers l'an 160 avant Jéſus-Chriſt. Suétone, ou plus tôt Donat, a fait ſa vie. Il nous reſte de lui ſix comédies, que madame Dacier a traduites en françois, & qu'elle a publiées avec des notes. M. l'abbé le Monnier en a donné récemment une Traduction nouvelle très-eſtimable, également accompagnée de notes très-intéreſſantes.

Pocquelin (Jean-Baptiſte), ſi célèbre ſous le nom de *Molière*, né à Paris en 1620, mort en 1673, a tiré pour nous la Comédie du chaos, ainſi que Corneille en a tiré la Tragédie. Il fut acteur diſtingué, & eſt devenu un auteur immortel.

Épris de paſſion pour le Théâtre, il s'aſſocia quelques amis qui avoient le talent de la déclamation, & ils jouèrent au faubourg S. Germain & au quartier S. Paul. La première pièce régulière que Molière compoſa fut l'*Étourdi*, en cinq actes, qu'il repréſenta à Lyon en 1655; mais ſes *Précieuſes ridicules* commencèrent ſa gloire: il alla jouer cette pièce à la Cour, qui ſe trouvoit alors au voyage des Pyrénées. De retour à Paris, il établit une troupe accomplie de comédiens formés de ſa main, & dont il étoit l'âme: mais il s'agit ici ſeulement de le conſidérer du côté de ſes ouvrages, & d'en chanter tout le mérite.

Né avec un beau génie, guidé par ſes obſervations, par l'étude des anciens, & par leur manière de mettre en œuvre, il a peint la Cour & la Ville, la nature & les mœurs, les vices & les ridicules, avec toutes les grâces de Térence, le *comique* d'Ariſtophane, le feu & l'activité de Plaute. Dans ſes comédies de caractère, comme le *Miſanthrope*, le *Tartufe*, les *Femmes ſavantes*, c'eſt un philoſophe & un peintre admirable; dans ſes comédies d'intrigue, il y a une ſoupleſſe; une flexibilité, une fécondité de génie, dont peu d'anciens lui ont donné l'exemple. Il a ſu allier le piquant avec le naïf, & le ſingulier avec le naturel; ce qui eſt le plus haut point de perfection en tout genre. On diroit qu'il a choiſi dans ſes maîtres leurs qualités éminentes, pour s'en revêtir éminemment; il eſt plus naturel qu'Ariſtophane, plus reſſerré & plus décent que Plaute, plus agiſſant & plus animé que Térence; auſſi fécond en reſſorts, auſſi vif dans l'expreſſion, auſſi moral qu'aucun des trois.

Le *Poète* grec ſongeoit principalement à attaquer; c'eſt une ſorte de ſatire perpétuelle. Plaute tendoit ſurtout à faire rire; il ſe plaiſoit à amuſer & à jouer le petit peuple. Térence, ſi louable par ſon élocution, n'eſt nullement *comique*; & d'ailleurs, il n'a point peint les mœurs des romains, pour leſquels il travailloit. Molière fait rire les plus auſtères; il inſtruit tout le monde; ne fâche perſonne; peint, non ſeulement les mœurs du ſiècle, mais celles de tous les états & de toutes les conditions; il joue la Cour, le Peuple, & la Nobleſſe, les ridicules & les vices, ſans que perſonne ait un juſte droit de s'en offenſer.

On lui reproche de n'être pas ſouvent heureux dans ſes dénouements: mais la perfection de cette partie eſt-elle auſſi eſſencielle à l'action *comique*, ſurtout quand c'eſt une pièce de caractère, qu'elle l'eſt à l'action tragique? Dans la Tragédie, le dénouement a un effet qui reflue ſur toute la pièce; s'il n'eſt point parfait, la Tragédie eſt manquée. Mais qu'*Harpagon avare* cède ſa maîtreſſe pour avoir ſa caſſette, ce n'eſt qu'un trait d'avarice de plus, ſans lequel toute la comédie ne laiſſeroit pas de ſubſiſter.

Quoi qu'il en ſoit, on convient généralement que Molière eſt le meilleur *Poète comique* de toutes les nations du monde. Le lecteur pourra joindre à l'éloge qu'on vient d'en faire, & qui eſt tiré des *Principes de Littérature*, les réflexions de M. Marmontel, *aux mots* Comique & Comédie.

Cependant les meilleures pièces de Molière eſſuyèrent, pendant qu'il vécut, l'amère critique de ſes rivaux, & lui firent des envieux de ſes propres amis; c'eſt Deſpréaux qui nous l'apprend:

Mille de ſes beaux traits, aujourdhui ſi vantés,
Furent des ſots eſprits à nos jeux rebutés;
L'ignorance & l'erreur, à ſes naiſſantes pièces,
En habit de marquis, en robes de comteſſes,
Venoient pour diffamer ſon chef-d'œuvre nouveau,
Et ſecouoient la tête à l'endroit le plus beau:
Le commandeur vouloit la ſcène plus exacte,
Le vicomte indigné ſortoit au ſecond acte:
L'un, défenſeur zélé des bigots mis en jeu,
Pour prix de ſes bons mots le condannoit au feu;
L'autre, fougueux marquis, lui déclarant la guerre,
Vouloit venger la Cour, immolée au Parterre.
Mais ſi tôt que d'un trait de ſes fatales mains
La Parque l'eût rayé du nombre des humains,
On reconnut le prix de ſa muſe éclipſée:
L'aimable Comédie, avec lui terraſſée,
En vain d'un coup ſi rude eſpéra revenir,
Et ſur ſes brodequins ne put plus ſe tenir.

Épitre vij.

En effet, le *Miſanthrope*, le *Tartufe*, les *Femmes ſavantes*, l'*Avare*, les *Précieuſes ridicules*, & le *Bourgeois gentilhomme* ſont autant de pièces inimitables. Toutes les œuvres de Molière ont été imprimées à Paris en 1734, en 6 volumes *in*-4°; mais cette belle édition eſt fort ſuſceptible d'être perfectionnée à pluſieurs égards.

Enfin je goûte tant cet excellent *Poète*, que je ne puis m'empêcher d'ajouter encore un mot ſur ſon aimable caractère.

Molière étoit un des plus honnêtes hommes de France, doux, complaiſant, modeſte, & généreux. Quand Deſpréaux lui lut l'endroit de ſa ſeconde ſatire, où il dit au vers 91:

Mais un eſprit ſublime en vain veut s'élever, *&c*,

« Je ne ſuis pas, s'écria Molière, du nombre » de ces eſprits ſublimes dont vous parlez; mais » tel que je ſuis, je n'ai rien fait en ma vie dont je » ſois véritablement content ».

J'ai dit qu'il étoit généreux; je ne citerai qu'un trait pour le prouver. Un pauvre lui ayant raporté une pièce d'or qu'il lui avoit donnée par mégarde: » Où la vertu va-t-elle ſe nicher! s'écria Mo» lière: tiens, mon ami, je te donne la pièce, » & j'y joins cette ſeconde de même valeur; tu es » bien digne de ce petit préſent ».

Digitized by Google

Il aprit, dans ſa jeuneſſe, la Philoſophie du célèbre Gaſſendi; & ce fut alors qu'il commença une traduction de Lucrèce en vers françois. Il n'étoit pas ſeulement philoſophe dans la théorie, il l'étoit encore dans la pratique. C'eſt cependant à ce philoſophe, dit Voltaire, que l'archevêque de Paris, Harlay, ſi décrié pour ſes mœurs, refuſa les vains honneurs de la ſépulture; il fallut que le roi engageât ce prélat à ſouffrir que Molière fût dépoſé ſecrètement dans le cimetière de la petite chapelle de S. Joſeph, fauxbourg Montmartre. A peine fut-il enterré, que La Fontaine fit ſon épitaphe, ſi naïve & ſi ſpirituelle:

Sous ce tombeau giſent Plaute & Térence,
Et cependant le ſeul Molière y gît;
Leurs trois talents ne formoient qu'un eſprit,
Dont ſon bel art enrichiſſoit la France.
Ils ſont partis, & j'ai peu d'eſpérance
De les revoir: malgré tous nos efforts,
Pour un long temps, ſelon toute apparence,
Plaute, Térence, & Molière ſont morts.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈTE COURONNÉ, *Littérature.* L'uſage de *couronner* les *Poètes* eſt preſque auſſi ancien que la Poéſie même; mais il a tellement varié dans tous les temps, qu'il n'eſt pas aiſé d'établir rien de certain ſur cette matière: on ſe contentera d'obſerver que cet uſage ſubſiſta juſqu'au règne de Théodoſe; ce fut alors que les combats capitolins, dans leſquels les *Poètes* étoient *couronnés* avec éclat, furent abolis, comme un reſte des ſuperſtitions du Paganiſme. Vinrent enſuite les inondations des barbares, qui, pendant pluſieurs ſiècles, deſolèrent l'Italie & l'Europe entière; les beaux-arts furent envelopés dans les ruines de l'ancienne Rome. On vit à la vérité, depuis ce temps, ſortir encore quelques *Poètes* de ſes débris; mais comme il n'y avoit preſque plus perſonne qui fût en état de les lire & que d'ailleurs ils ne méritoient guère d'être lus, il n'eſt pas étonnant que, pendant pluſieurs ſiècles, les *Poètes* ſoient reſtés ſans honneur & ſans diſtinction.

Ce ne fut que vers le temps de Pétrarque que la Poéſie reprit, avec un peu de luſtre, quelques-unes des prérogatives qui y étoient autrefois attachées. Il eſt vrai qu'au milieu même de la barbarie du douzième ſiècle, il y avoit des *Poètes couronnés*; mais ces *Poètes* doivent être regardés comme l'opprobre de leurs lauriers.

Vers ce temps, c'eſt à dire, au commencement du treizième ſiècle, fut formé l'établiſſement des divers degrés de bachelier, de licencié, & de docteur dans les univerſités: ceux qui en étoient trouvés dignes étoient dits avoir obtenu le laurier de bachelier, de docteur, *laurea bacculaureatûs*, *laurea doctoratûs*: non ſeulement les docteurs en Mèdecine de l'univerſité de Salerne prirent le titre de *docteurs lauréats*; mais à leur réception, on leur mettoit encore une *couronne* de laurier ſur la tête.

Les *Poètes* ne furent pas long temps ſans revendiquer un droit qui leur apartenoit inconteſtablement; ils ne tardèrent pas à recevoir dans les univerſités des diſtinctions & des privilèges à peu près ſemblables à ceux qui venoient d'être établis en faveur des théologiens, des juriſconſultes, des mèdecins, *&c.* La Poéſie fut donc comme agrégée aux quatre facultés, mais cependant confondue dans la faculté de Philoſophie, avec laquelle on lui trouvoit quelque raport.

Du deſſein qu'on prit inſenſiblement d'égaler les *Poètes* aux gradués, naquirent les Jeux floraux, qui furent inſtitués à Toulouſe en 1324, & quelques années après, l'uſage d'y donner des degrés en Poéſie, à l'imitation de ceux qu'on recevoit dans les univerſités. Il ſuffiſoit d'avoir remporté un prix aux Jeux floraux pour être reçu bachelier; mais il falloit les avoir obtenus tous trois (car pour lors il n'y en avoit pas davantage) pour mériter le titre de docteur. Dans leur réception, au lieu de les *couronner* de laurier, on leur mettoit le bonnet magiſtral ſur la tête, & on y ſuivoit les autres cérémonies qui ſe pratiquoient en pareille occaſion dans les univerſités; avec cette différence que les lettres de ces docteurs en *gaie ſcience* (c'eſt ainſi qu'on appeloit la Poéſie dans leur Académie) étoient expédiées en vers, & qu'il n'y étoit point permis de s'exprimer autrement.

A peu près dans le même temps, on voit, par un paſſage de Villani, que la qualité de *Poète* entrainoit avec elle certaines diſtinctions qui lui étoient particulières. Cet hiſtorien obſerve que le Dante, qui mourut en 1325, fut enterré avec beaucoup d'honneur en habit de *Poète*: *Fù ſepelito à grande honore in habito di* Poeta. Quel étoit cet habit de *Poète*? par quelle autorité Dante le portoit-il? doit-on le compter parmi les *Poètes couronnés*? C'eſt ce qu'on laiſſe à d'autres à examiner.

Il eſt du moins certain qu'on ne peut refuſer ce titre à Albertinus-Muſſatus, qui ne ſurvécut le Dante que de quatre ans. L'évêque de Padoue lui donna la *couronne poétique*; & il fut arrêté que tous les ans, au jour de Noël, les docteurs, régents, & profeſſeurs des deux collèges de Padoue, un cierge à la main, iroient comme en proceſſion à la maiſon de Muſſatus, lui offrir une triple couronne.

Après ce *couronnement* vint immédiatement celui de Pétrarque, honneur qu'il n'accepta que pour ſe mettre à l'abri des perſécutions dont lui & ſes confrères étoient menacés. Il ſuffiſoit de faire des vers pour devenir ſuſpect de magie; c'étoit tout à la fois avoir une grande idée de la Poéſie, & une bien mauvaiſe opinion des *Poètes*.

François

François Philelphe reçut l'honneur du *couronnement* en 1453; environ dans le même temps, Publius-Fauſtus Andrelini fut *couronné* par l'Académie de Rome, à l'âge de 22 ans.

Quelques-uns placent le Mantouan parmi les *Poëtes couronnés*; mais il ne paroît pas qu'il l'ait été de ſon vivant. Il eſt du moins certain qu'après ſa mort quelques-uns de ſes compatriotes s'aviſerent de lui faire ériger une ſtatue *couronnée* de laurier; & au ſcandale de toute la nation poétique, ils la placèrent à côté de celle de Virgile & ſous une même arcade.

Arioſte & le Triſſin n'ambitionnèrent point le laurier poétique. Le Taſſe n'eut point leur fauſſe délicateſſe, il conſentit au déſir qu'on avoit de le lui donner: mais ce grand homme, qui avoit toujours été malheureux, ceſſa de vivre lorſqu'il commençoit à eſpérer de voir finir ſes infortunes; il mourut la veille même du jour que tout étoit préparé pour la cérémonie de ſon *couronnement*.

Depuis ce temps il n'y a eu aucun *Poëte* diſtingué qu'on ait *couronné* en Italie juſqu'en l'année 1715, où l'on a eſſayé de faire revivre à Rome la dignité de *Poëte laureat*, en faveur du chevalier Bernardin Perfetti, célèbre par ſa facilité à mettre en vers ſur le champ tous les ſujets qu'on ait pu lui préſenter: ſon *couronnement* s'eſt fait avec beaucoup de pompe, & ſur le modèle de celui de Pétrarque.

Charles Paſcal, dans ſon *Traité des couronnes*, dit expreſſément que de ſon temps, c'eſt à dire, ſous Henri IV, il ne connoiſſoit plus que l'Allemagne où l'uſage de *couronner* les *Poëtes* ſubſiſtât encore; on y a vu un *Poëte couronné* par Frédéric I. Cependant pluſieurs Savants prétendent que les *Poëtes* y doivent le rétabliſſement de cet uſage à Frédéric III, & ils regardent Protuccius comme le premier des allemands qui ait reçu la *couronne* poétique.

Æneas-Sylvius, qui occupa le ſaint Siège ſous le nom de Pie II, fut encore déclaré *Poëte* par le même empereur Frédéric, à Franefort, long temps avant ſon exaltation au pontificat.

Maximilien I fonda à Vienne un collège poétique, ainſi nommé parce que le profeſſeur en Poëſie y reçut la prééminence ſur tous les autres, & le privilège de créer des *Poëtes lauréats*. Ce titre, proſtitué à des gens ſans mérite, a inondé l'Allemagne de légions de *Poëtes lauréats*, dont il ſeroit ennuyeux de faire le dénombrement.

L'Eſpagne, cette nation qui, plus qu'aucune autre, a la foibleſſe d'ambitionner les titres d'honneur, a été très-jalouſe de celui dont il eſt queſtion. Arias-Montanus l'a reçu dans l'Académie d'Alcala: celle de Séville obſerve encore le même uſage, dit Nicolas-Antoine dans ſa *Bibliothèque des auteurs eſpagnols*; mais cet auteur n'entre là-deſſus dans aucun détail.

L'Angleterre offre quelques exemples de *Poëtes couronnés*. Jean Kay, dans ſon *Hiſtoire du ſiège de Rhodes*, écrite en proſe & dédiée à Édouard IV, qui mourut à la fin du quinzième ſiècle, prend le titre d'humble *Poëte Laureat* de ce prince, *his humble* Poets laureate. On voit, dans l'égliſe de ſainte Marie Overies à Londres, la ſtatue de Jean Gower, célèbre *Poëte*, qui floriſſoit dans le ſiècle ſuivant, ſous Richard II. Gower y eſt repréſenté avec un colier, comme chevalier, & avec une *couronne* de lierre mêlée de roſes, comme *Poëte*. Il y a dans les actes de Rymer une charte de Henri VII ſous ce ſeul titre, *pro* Poetâ laureato, pour un *Poëte lauréat*; elle eſt en faveur de Bernard-André, qui étoit de Toulouſe & religieux auguſtin. Jean Skelton a joui du même titre.

Il ne paroît pas néanmoins que, parmi les anglois, les *Poëtes* ayent jamais été *couronnés* avec autant de ſolennité qu'ils l'ont été en Italie & en Allemagne. Il eſt certain que les rois d'Angleterre ont eu, de temps immémorial, un *Poëte* à leur Cour, qui prenoit la qualité de *Poëte du roi*; c'étoit comme une eſpèce de charge, à laquelle il y avoit quelques appointements attachés. Dans les comptes de l'Hôtel de Henri III, qui vivoit au commencement du treizième ſiècle, il eſt fait mention d'une ſomme d'argent payée au Verſificateur du roi, *Verſificatori regis*. Il y a donc apparence que, dans la ſuite, ceux qui ont porté ce titre, pour ſe donner plus de relief, y ont ajouté celui de *Poëte lauréat*, lorſque l'uſage l'eut rendu éclatant.

L'illuſtre Dryden l'a porté comme *Poëte du roi*; & c'eſt en cette qualité que le ſieur Cyber, comédien & auteur de pluſieurs pièces comiques, s'eſt trouvé, de nos jours, en poſſeſſion du titre de *Poëte lauréat*, auquel eſt attachée une penſion de 200 livres ſterling, à la charge de préſenter tous les ans deux pièces de vers à la famille royale.

L'empereur a auſſi ſon *Poëte* d'office. Apoſtolo-Zeno, connu par ſon érudition & par ſon talent pour la Poëſie, a eu cet honneur: il s'eſt qualifié ſeulement de *Poëte* & d'hiſtoriographe de ſa majeſté impériale; mais une penſion, toujours jointe à ce titre, l'a dédommagé de celui de *Poëte couronné*, qu'on ne lui donnoit point, & de trois opéra qu'il étoit obligé de faire chaque année.

Ce titre n'a pas été abſolument inconnu en France: l'univerſité de Paris ſe croyoit en droit de l'accorder; elle l'offrit même à Petrarque.

Quoique Ronſard ſoit ordinairement repréſenté avec une *couronne* de laurier, il n'y a cependant point d'apparence qu'il l'ait reçue dans les formes; mais jamais *Poëte* ne fut peut-être plus honoré que lui. Charles IX ne dédaigna pas de compoſer

à sa louange des vers qui font honneur au prince & à Ronsard; on les connoit :

L'art de faire des vers, dût-on s'en indigner,
Doit être à plus haut prix que celui de régner.
Tous deux également nous portons des couronnes :
Mais, roi, je les reçois ; *Poète*, tu les donnes...

Les faveurs de nos rois & les récompenses qu'ils accordent aux *Poètes*, en les élevant aux dignités de l'Église & de l'État, leur inspirent sans doute de l'indifférence pour une vaine *couronne*, qu'on n'accordoit ailleurs aux *Poètes*, que parce que l'on n'avoit communément rien de mieux à leur donner,

Il n'est donc pas surprenant que nous ayons eu parmi nous des *Poètes*, tels qu'Adelini, Dorat, Nicolas Bourbon, *&c*, qui se soient glorifiés du titre de *Poète du roi*, tandis que nous n'en connoissons aucun qui ait pris celui de *Poète lauréat*. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈTE DRAMATIQUE. *Voyez* POÈTE COMIQUE, DRAME, TRAGÉDIE, COMÉDIE, *&c*.

POÈTE ÉPIQUE, *Poésie*. On nomme *Poètes épiques*, les auteurs des Poèmes héroïques en vers : tels sont Homère, Virgile, Lucain, Statius, Silius Italicus, le Tasse, le Camoëns, le Tasse, don Alonze d'Ercilla, Milton, & Voltaire. Nous avons parlé de chacun d'eux & de leurs ouvrages *au mot* POÈME ÉPIQUE.

POÈTE FABULISTE, *Poésie*. Vous trouverez le caractère de ceux qui se sont le plus distingués en ce genre depuis Ésope jusqu'à nos jours, *aux mots* FABLE & FABULISTE.

POÈTE LYRIQUE, *Poésie*. Tous les gens de Lettres connoissent les *Poètes lyriques* du premier ordre, anciens & modernes; mais l'abbé Batteux en a tracé le caractère avec trop de goût pour ne pas rassembler ici les principaux traits de son tableau.

Pindare est à la tête des *lyriques*; son nom n'est guère plus le nom d'un *Poète*, que celui de l'enthousiasme même : il porte avec lui l'idée de transports, d'écarts, de désordre, de digressions *lyriques*; cependant il sort beaucoup moins de ses sujets qu'on ne le croit communément. La gloire des héros qu'il a célébrés n'étoit point une gloire propre au héros vainqueur; elle appartenoit de plein droit à sa famille, & plus encore à la ville dont il étoit citoyen; on disoit, Une telle ville a remporté tous les prix aux jeux olympiques. Ainsi, lorsque Pindare rappeloit des traits anciens, soit des aïeux du vainqueur soit de la ville à laquelle il appartenoit, c'étoit moins un égarement du *Poète*, qu'un effet de son art.

Horace parle de Pindare avec un enthousiasme d'admiration, qui prouve bien qu'il le trouvoit sublime; il prétend qu'il est téméraire d'entreprendre de l'imiter; il le compare à un fleuve grossi par les torrents, & qui précipite ses eaux bruyantes du haut des rochers. Il ne meritoit pas seulement les lauriers d'Apollon par les dithyrambes & par les chants de victoire; il savoit encore pleurer le jeune époux enlevé à sa jeune épouse, peindre l'innocence de l'âge d'or, & sauver de l'oubli les noms qui avoient mérité d'être immortels. Malheureusement il ne nous reste de ce *Poète* admirable que la moindre partie de ses ouvrages, ceux qu'il a faits à la gloire des vainqueurs : les autres, dont la matière étoit plus riche & plus intéressante pour les hommes en général, ne sont point parvenus jusqu'à nous.

Ses poésies nous paroissent difficiles, pour plusieurs raisons : la première, est la grandeur même des idées qu'elles renferment; la seconde, la hardiesse des tours; la troisième, la nouveauté des mots, qu'il fabrique souvent pour l'endroit même où il les place; enfin il est rempli d'une érudition détournée, tirée de l'histoire particulière de certaines familles & de certaines villes, qui ont eu peu de part dans les révolutions connues de l'Histoire ancienne.

Pindare naquit à Thèbes en Béotie, la 65e olympiade, 500 ans avant Jésus-Christ. Quand Alexandre ruina cette ville, il voulut que la maison où ce *Poète* avoit demeuré fût conservée.

Avant Pindare, la Grèce avoit eu plusieurs *lyriques*, dont les noms sont encore fameux, quoique les ouvrages de la plupart ne subsistent plus. *Alcman* fut célèbre à Lacédémone; *Stésichore*, en Sicile : *Sapho* fit honneur à son sexe, & donna son nom au vers saphique qu'elle inventa; elle étoit de l'île de Lesbos, aussi bien qu'*Alcée*, qui fleurit dans le même temps, & qui fut l'inventeur du vers alcaïque, celui de tous les vers *lyriques* qui a le plus de majesté.

Anacréon, de Téos, ville d'Ionie, s'étoit rendu célèbre plusieurs siècles auparavant : il fut contemporain de Cyrus, & mourut la 6e olympiade, âgé de 85 ans. Il nous reste encore un assez grand nombre de ses pièces, qui ne respirent toutes que le plaisir & l'amusement : elles sont courtes; ce n'est le plus souvent qu'un sentiment gracieux, une idée douce, un compliment délicat tourné en allégorie; ce sont des grâces simples, naïves, demi-vêtues : sa *Colombe* est un chef-d'œuvre de délicatesse; M. le Fèvre disoit qu'il ne sembloit pas que ce fût l'ouvrage d'un homme, mais celui des Muses mêmes & des Grâces.

Quelquefois ses chansons ne présentent qu'une scène gracieuse, que l'image d'un gazon qui invite à se reposer :

« Mon cher Bathylle, asseyez-vous à l'ombre de » ces beaux arbres; les zéphyrs agitent mollement » leurs feuilles. Voyez cette claire fontaine

» qui coule & qui ſemble nous inviter. Éh ! qui » pourroit, en voyant un ſi beau lieu, ne point s'y » repoſer » ?

Quelqnefois c'eſt un petit récit allégorique.

« Un jour les Muſes firent l'Amour priſonnier ; » elles le lièrent auſſi tôt avec des guirlandes de » fleurs, & le mirent ſous la garde de la Beauté. » La déeſſe de Cythère vint pour racheter ſon » fils : mais les chaînes qu'il porte ne ſont plus » des chaînes pour lui ; il veut reſter dans ſa cap- » tivité ».

Rien n'eſt plus ingénieux & en même temps plus délicat que cette fiction. L'Amour apparemment avoit dreſſé des embuches aux Muſes ; l'ennemi eſt pris, lié, &mis en priſon. C'eſt la Beauté qui eſt chargée d'en répondre : on veut lui rendre la liberté ; il n'en veut pas, il aime mieux être priſonnier. On ſent combien il y a de choſes vraies, douces, & fines dans cette image : rien n'eſt ſi galant.

Horace, le premier & le ſeul des latins qui ait réuſſi parfaitement dans l'Ode, s'étoit rempli de la lecture de tous ces *lyriques* grecs. Il a, ſelon les ſujets, la gravité & la molleſſe d'Alcée & de Stéſichore, l'élévation & la fougue de Pindare, le feu & la vivacité de Sapho, la molleſſe & la douceur d'Anacréon : néanmoins on ſent quelquefois qu'il y a de l'art chez lui, & qu'il ſonge à égaler ſes modèles. Anacréon eſt plus doux ; Pindare, plus hardi ; Sapho, dans les deux morceaux qui nous reſtent, montre plus de feu ; & probablement Alcée, avec ſa lyre d'or, étoit plus grand encore & plus majeſtueux : il ſemble même qu'en tout genre de Littérature & de goût, les grecs ayent une ſorte de droit d'aîneſſe ; ils ſont chez eux quand ils ſont ſur le Parnaſſe : Virgile n'eſt pas ſi riche, ſi abondant, ſi aiſé qu'Homère ; Térence, ſelon toutes les apparences, ne vaut pas tout ce que valoit Ménandre ; en un mot, s'il m'eſt permis de m'exprimer ainſi, les grecs paroiſſent nés riches, & les autres au contraire reſſemblent un peu à des gens de fortune.

On peut appliquer au *Lyrique* d'Horace ce qu'il a dit lui-même du Deſtin : « Qu'il reſſemble à » un fleuve qui, tantôt paiſible au milieu de ſes » rives, marche ſans bruit vers la mer, & tantôt » quand les torrents ont groſſi ſon cours, emporte » avec lui les rochers qu'il a minés, les arbres qu'il » déracine, les troupeaux & les maiſons des la- » boureurs, en feſant retentir au loin les forêts & les » montagnes ».

Quoi de plus doux que ſon ode ſur la mort de Quintilius ! Jules Scaliger admiroit tellement cette pièce, qu'il diſoit qu'il aimeroit mieux l'avoir faite, que d'être roi d'Arragon. Le ſentiment qui y domine eſt l'amitié compatiſſante. Virgile avoit perdu un excellent ami : pour le conſoler, Horace commence par pleurer avec lui ; & enſuite il lui inſinue qu'il faut mettre fin à ſes larmes. Il y a des réflexions très-délicates à faire ſur ce tour adroit du *Poète* conſolateur. Le ton de ſa pièce eſt celui de la douleur, mais d'une douleur qui fait pleurer ; c'eſt à dire qu'elle eſt mêlée de foibleſſe, de langueur, d'abattement ; tout y eſt triſte & négligé ; les idées ſemblent s'être arrangées à meſure qu'elles ont paſſé dans le cœur.

Malherbe eſt le premier en France qui ait montré l'Ode dans ſa perfection. Avant lui, nos *lyriques* feſoient paroître peu de génie & de feu : la tête remplie des plus belles expreſſions des *Poètes* anciens, ils feſoient un galimatias pompeux de latiniſmes & d'helléniſmes crus & durs, qu'ils mêloient de pointes, de jeux de mots, & de rodomontades : auſſi vains & auſſi romaneſques ſur leurs pégaſes, que nos preux chevaliers l'étoient dans leurs joûtes & dans leurs tournois, « ils déco- » choient leurs tempêtes poétiques deſſus la lon- » gue infinité ; & vainqueurs des ſiècles, monſtres à » cent têtes, ils gravoient les conquêtes ſur le front » de l'éternité ».

Malherbe réduiſit ces muſes effrénées aux règles du devoir : il voulut qu'on parlât avec netteté, juſteſſe, décence ; que les vers tombaſſent avec grâce. Il fut en quelque ſorte le père du bon goût dans notre Poéſie : & ſes lois, priſes dans le bon ſens & dans la nature, ſervent encore de règles, comme l'a dit Deſpréaux, même aux auteurs d'aujourdhui. Malherbe avoit beaucoup de feu, mais de ce feu qui eſt chaud & qui dure. Il travailloit ſes vers avec un ſoin infini, & ménageoit la chute des ſtances, de manière que leur éclat fût à demi envelopé dans le tiſſu même de la période. Ce n'eſt point un trait épigrammatique, qui eſt tout en ſaillies ; c'eſt une penſée ſolide, qui ne ſe montre à la fin de la ſtance, qu'autant qu'il le faut pour l'appuyer & empêcher qu'elle ne ſoit trainante.

Pour trouver Malherbe ce qu'il eſt, il faut avoir la force de digérer quelques vieux mots, & d'aller à l'idée plus tôt que de s'arrêter à l'expreſſion. Ce *Poète* eſt grand, noble, hardi, plein de choſes, tendre & gracieux quand la matière le demande :

Racan diſciple de Malherbe, a fait auſſi quelques odes. Les choſes n'y ſont point auſſi ſerrées que dans celles de ſon maître ; c'étoit aſſez le défaut de ſes pièces : la forme en étoit douce, coulante, aiſée ; c'étoit la nature ſeule qui le guidoit : mais comme il n'avoit point étudié les ſources, il n'y avoit pas toujours au fond aſſez de ce poids qui donne la conſiſtance.

Il a traduit les Pſeaumes ; & quoique ſa traduction ſoit ordinairement médiocre, il y a des endroits d'une grande beauté : tel eſt celui-ci dans la paraphraſe ſuivante du pſeaume 92 ;

L'empire du Seigneur eſt reconnu partout ;
Le monde eſt embelli, de l'un à l'autre bout,

De ſa magnificence.
Sa force l'a rendu le vainqueur des vainqueurs :
Mais c'eſt par ſon amour, plus que par ſa puiſſance,
Qu'il règne dans les cœurs.
Sa gloire étale aux yeux ſes viſibles appas ;
Le ſoin qu'il prend pour nous fait connoître ici-bas
Sa prudence profonde ;
De la main dont il forme & la foudre & l'éclair
L'imperceptible appui ſoutient la terre & l'onde
Dans le milieu des airs.
De la nuit du chaos, quand l'audace des yeux
Ne marquoit point encor, dans le vague des lieux,
De zénith ni de zone,
L'immenſité de Dieu comprenoit tout en ſoi ;
Et de tout ce grand Tout, Dieu ſeul étoit le trône,
Le royaume, & le roi.

On vante ſon ode au comte de Buſſy. Elle eſt toute philoſophique : il invite ce ſeigneur à mépriſer la vaine gloire & à jouir de la vie.

Buſſy, notre printemps s'en va preſque expiré ;
Il eſt temps de jouïr du repos aſſuré,
Où l'âge nous convie.
Fuyons donc ces grandeurs qu'inſenſés nous ſuivons ;
Et, ſans penſer plus loin, jouïſſons de la vie,
Tandis que nous l'avons.
Que te ſert de chercher les tempêtes de Mars,
Pour mourir tout en vie au milieu des haſards
Où la gloire te mène ?
Cette mort, qui promet un ſi digne loyer
N'eſt toujours que la mort qu'avecque moins de peine
L'on trouve en ſon foyer, &c.

Après Malherbe & Racan, eſt venu le célèbre *Rouſſeau*, qui, par la force de ſes vers, la beauté de ſes rimes, la vigueur de ſes penſées, a fait preſque oublier nos anciens, ſurtout à ceux dont la délicateſſe s'offenſe d'un mot ſuranné. Le vieux Corneille pouvoit il tenir contre le jeune Racine ? Rouſſeau eſt ſans doute admirable dans ſes vers, ſon ſtyle eſt ſublime & parfaitement ſoutenu, ſes penſées ſe lient bien : il pouſſe ſa verve avec la même force depuis le début juſqu'à la fin ; peut-être lui manque-t-il quelquefois un peu de cette douceur qui donne tant de grâces aux écrits : mais quel enthouſiaſme, quelle harmonie, quelle richeſſe de ſtyle, quel coloris règne dans ſa Poéſie *lyrique* profane & ſacrée ! il eſt le Pindare de la France ; il a fini, comme lui, ſes jours hors de ſa patrie en 1741, âgé de 72 ans. Il ne publia ſes odes qu'après la Motte ; mais il les fit plus belles, plus variées, plus remplies d'images. *Voyez* ODE. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈTE SATIRIQUE, (*Poéſie.*) *Poète* qui a écrit des ſatires : tels ont été, chez les romains, Livius-Andronicus, Ennius, Pacuvius, Terentius-Varron, Lucilius, Horace, Juvénal, & Perſe ; & parmi les françois, Regnier & Boileau. On donnera le caractère de tous ces *Poètes ſatiriques* au *mot* SATIRE. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈTE TRAGIQUE, (*Poéſie dramatique.*) *Poète* qui a compoſé des tragédies : tels ont été Sophocle, Eſchile, Euripide, Sénèque, Corneille, Racine, &c. On n'oubliera point de tracer le caractère de chacun d'eux au *mot* TRAGÉDIE. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈTES. (LIBERTÉ DES) *Poéſie.* La *liberté des Poètes*, dont tout le monde parle ſans s'en être formé une idée juſte, conſiſte à ôter, des ſujets qu'ils traitent, tout ce qui pourroit y déplaire, & à y mettre tout ce qui peut plaire, ſans être obligé de ſuivre la vérité. Ils prennent du vrai ce qui leur convient, & rempliſſent les vides avec des fictions : & pourvu que les parties, ſoit feintes ſoit vraies, ayent un juſte raport entre elles & qu'elles forment un Tout qui paroiſſe naturel ; c'eſt tout ce qu'on leur demande.

Le *Poète* peut encore réunir dans ces fictions ce qui eſt ſéparé dans le vrai, ſéparer ce qui eſt uni ; il peut tranſpoſer, étendre, diminuer quelques parties ; mais il faut toujours que la nature le guide. Il n'ira point nous peindre des îles dans les airs, ce n'eſt pas là que les place la nature : ou ſi, par une conceſſion toute gratuite, on lui permet d'en feindre dans quelque jeu d'imagination ; ſuppoſé qu'il y mette des villes, des plantes, on ne lui permettra pas de dire que les ſerpents s'accouplent avec les oiſeaux, & les brebis avec les tigres. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(*N.*) POÉTIQUE. ſ. f. *Belles-Lettres.* Ouvrage élémentaire, où l'on trace les règles de la Poéſie. Dans les arts ſoumis au calcul, la théorie devance & conduit la pratique : dans les arts où préſident le génie & le goût, c'eſt au contraire la pratique qui précède la théorie ; l'exemple donne la leçon.

Dans les temps où la Poéſie étoit dans ſon enfance, les éléments qu'on en a donnés étoient faits comme pour des enfants. A meſure que l'art s'eſt élevé, l'idée s'en eſt agrandie ; & les préceptes n'ont été que les réſultats des bons & des mauvais ſuccès.

Nous ſourions avec dédain lorſque nous entendons Jules Scaliger, dans ſa *Poétique* latine, tracer le plan de la tragédie d'Alcione, & demander que « le premier acte ſoit une plainte ſur le départ » de Ceix ; le ſecond, des vœux pour le ſuccès » de ſa navigation ; le troiſième, la nouvelle d'une » tempête ; le quatrième, la certitude du naufrage ;

» le cinquième, la vûe du cadavre de Ceïx & » la mort d'Alcione ». Mais ſouvenons-nous que, du temps de Scaliger, un ſpectacle ainſi diſtribué auroit été un prodige ſur nos théâtres.

Nous trouvons auſſi ridicule qu'il propoſe à la Comédie de peindre les mœurs de la Grèce & de Rome ; « des filles achetées comme eſcla- » ves, & qui ſoient reconnues libres au dénoue- » ment ». Mais dans un temps où l'art dramatique n'avoit aucune forme en Europe, que pouvoit faire de mieux un Savant, que d'en établir les préceptes ſur la pratique des anciens ?

On s'impatiente, avec plus de raiſon, de voir l'abbé d'Aubignac réduire en règles les premiers principes du ſens commun ; on ne peut ſe perſuader que le ſiècle de Corneille eût beſoin qu'on lui apprît que « l'acteur qui joue Cinna ne doit » pas mêler les barricades de Paris avec les proſ- » criptions du triumvirat, que le lieu de la ſcène » doit être un eſpace vide, & qu'on ne doit pas » y placer les Alpes auprès du mont Valérien ». Mais ſi l'on penſe que le Thémiſtocle de Durier balançoit alors Héraclius, ces leçons ne paroîtront plus ſi déplacées pour ce temps-là.

C'eſt donc ſans aucun mépris pour les écrivains qui ont éclairé leur ſiècle, que je les crois au deſſous du nôtre ; il faut partir du point où l'on eſt : depuis deux-cents ans l'eſprit humain a plus gagné, qu'il n'avoit perdu en dix ſiècles de barbarie.

Une *Poétique* digne de notre âge ſeroit un ſyſtême régulier & complet, où tout fût ſoumis à une loi ſimple, & dont les règles particulières, émanées d'un principe commun, en fuſſent comme les rameaux. Cet ouvrage philoſophique eſt déſiré depuis long temps, & le ſera peut-être long temps encore.

Quoique la *Poétique* d'Ariſtote ne procède que par induction, de l'exemple au précepte, elle ne laiſſe pas que de remonter aux principes de la nature : c'eſt le ſommaire d'un excellent traité. Mais elle ſe borne à la Tragédie & à l'Épopée ; & ſoit qu'Ariſtote, en jetant ſes premières idées, eût négligé de les éclaircir, ſoit que l'obſcurité du texte vienne de l'erreur des copiſtes, ſes interprêtes les plus habiles ſont forcés d'avouer qu'il eſt ſouvent mal aiſé de l'entendre.

Caſtelvetro, en traduiſant le texte d'Ariſtote, l'analyſe & le commente avec beaucoup de diſcernement ; mais par la forme dialectique qu'il a donnée à ſon commentaire, il nous fait chercher péniblement quelques idées claires & juſtes, dans un dédale de mots ſuperflus. S'il ne diſcutoit que les choſes, il ſeroit moins prolixe ; mais il diſcute auſſi les mots : encore, après avoir tourné un paſſage dans tous les ſens, lui arrive-t-il quelquefois de manquer le véritable, ou de le combattre mal à propos. Le défaut de ce Critique, comme de tous les écrivains didactiques de ce temps-là, eſt de n'avoir vu l'art du Théâtre qu'en idée : c'eſt au théâtre même qu'il faut l'étudier.

Dacier avoit cet avantage ſur l'interprète italien. Mais comme il avoit fait vœu d'être de l'avis d'Ariſtote, ſoit qu'il l'entendît ou ne l'entendît pas, ce n'eſt jamais pour conſulter la nature, mais pour conſulter Ariſtote, qu'il fait uſage de ſa raiſon ; & lors même qu'Ariſtote ſe contredit, Dacier n'oſe le contredire.

Non moins religieux ſectateur des anciens, Leboſſu n'a étudié l'Épopée que dans Ariſtote, Homère, & Virgile ; il ſemble, à l'entendre, que les inventeurs en ayent épuiſé toutes les reſſources, &. qu'il n'y ait plus que l'alternative de les ſuivre ou de s'égarer. Mais ſi Leboſſu & Dacier n'ont pas étendu nos idées, ils en ont hâté le dévelopement.

Le grand Corneille, avec le reſpect qu'avoit ſon ſiècle pour Ariſtote & qu'il a eu la modeſtie de partager, n'a pas laiſſé de répandre les lumières de la plus ſaine critique ſur ſa théorie de ce philoſophe ; & ſes diſcours en ſont le commentaire le plus ſolide & le plus profond.

Les parallèles qu'on a faits de Corneille & de Racine, & la célèbre diſpute ſur les anciens & les modernes, en donnant lieu de diſcuter les principes, ont contribué à les éclaircir.

On eſt même entré dans le détail des divers genres de Poéſie ; on a eſſayé de développer l'artifice de l'Apologue, de déterminer le caractère de l'Églogue ; on a même voulu ſuivre l'Ode dans ſon délire & dans ſes écarts ; enfin les notes de Voltaire ſur les tragédies de Corneille ſont les oracles du bon goût & les plus précieuſes leçons de l'art, pour les Poètes dramatiques : mais perſonne encore n'a entrepris de ramener tous les genres à l'unité d'une première loi.

Le Poëme de Vida contient des détails pleins de juſteſſe & de goût ſur les études du Poète, ſur ſon travail, ſur les modèles qu'il doit ſuivre ; mais ce Poëme, comme la *Poétique* de Scaliger, eſt plus tôt l'art d'imiter Virgile, que l'art d'imiter la nature.

La *Poétique* d'Horace eſt le modèle des Poëmes didactiques, & jamais on n'a renfermé tant de ſens en ſi peu de vers : mais dans un Poëme, il eſt impoſſible de ſuivre de branche en branche la génération des idées ; & plus elles ſont fécondes, plus ce qui manque à leur dévelopement eſt difficile à ſuppléer.

Laſſemaye, Imitateur d'Horace, a joint aux préceptes du Poète latin quelques règles particulières à la Poéſie françoiſe ; & ſon vieux ſtyle, dans ſa naïveté, n'eſt pas dénué d'agrément. Mais le coloris, l'harmonie, l'élégance des vers de Deſpreaux, l'ont effacé : a peine lui reſte-t-il la gloire d'avoir enrichi de ſa dépouille le Poëme qui a fait oublier le ſien. Cet ouvrage excellent & vraiment claſſique, l'Art *poétique* françois, fait

tout ce qu'on peut attendre d'un Poeme : il donne une idée précise & lumineuse de tous les genres; mais il n'en approfondit aucun.

Quelques modernes, comme Gravina chez les italiens, & la Motte parmi nous, ont voulu remonter à l'essence des choses & puiser l'art dans la nature. Mais le principe de Gravina est si vague, qu'il est impossible d'en tirer une règle précise & juste.

« L'imitation *poétique* est, dit-il, le transport de la vérité dans la fiction. Comme la » nature est la mère de la vérité, la mère de » la fiction est l'idée que l'esprit humain tire » de la nature ». (C'est le modele intellectuel d'Aristote, que Castelvetro n'a jamais bien compris.) « La Poesie, ajoûte Gravina, doit écarter » de sa composition les images qui démentent ce » qu'elle veut persuader. Moins la fiction laisse de » place aux idées qui la contredisent, plus aisé» ment on oublie la vérité, pour se livrer à l'il» lusion ».

Voilà en substance l'*Idée de la Poésie*, telle que Gravina l'a conçue : règle excellente pour attacher le génie des Poëtes à l'étude de la nature & à la vérité de l'imitation; mais qui n'éclaire ni sur le choix des objets, ni sur l'art de les assortir & de les placer avec avantage : règle enfin d'après laquelle ce Critique a dû voir que le Pastor-fido & l'Aminte n'ont point la naïveté pastorale; mais qui ne l'a pas empêché de croire que le Roland de l'Ariotte étoit un Poëme épique régulier, la Jerusalem du Tasse un ouvrage médiocre; & en revanche, de regarder Sannazar comme l'héritier de la flûte de Virgile, & les poëtes latins que l'Italie moderne a produits, comme les vives images des Catulles, des Tibulles, des Properces, des Ovides, &c.; d'adopter dans les Poëmes italiens le mélange du merveilleux de la Religion & de la Fable, & de confondre le Poëme épique avec les Romans provençaux.

La Motte analyse avec plus de soin l'idée essencielle des divers genres. Mais comme il ne donne sa théorie qu'à l'appui de sa pratique, il semble moins occupé du soin de trouver des règles que des excuses. Tout ce qu'il a écrit sur le Poëme épique est plein des mêmes préjugés qui lui ont fait si mal traduire & abréger l'Iliade : au lieu d'étudier le méchanisme de nos vers, il ne cesse de rimer & de déclamer contre la rime : ses discours sur l'Ode & sur la Pastorale ne sont que l'apologie déguisée de ses pastorales & de ses odes; artifice ingénieux, qui n'en a imposé qu'un moment.

J'en reviens aux maîtres de l'art, Aristote, Horace, Despréaux : Aristote, le génie le plus profond, le plus lumineux, le plus vaste, qui jamais ait ôsé parcourir la sphère des connoissances humaines; Horace, à la fois poëte, philosophe, & critique excellent; Despréaux, l'homme de son siècle qui a le plus fait valoir la portion de talent qu'il avoit reçue de la nature, & la portion de lumière & de goût qu'il avoit acquise par le travail.

Quoiqu'Aristote, dans sa *Poétique*, ait donné quelques definitions, quelques divisions élémentaires & communes à la Poésie en général; ce n'a été que relativement à la Tragédie & à l'Epopée, dont il a fait son objet unique.

Il remonte à l'origine de la Tragédie, & il la suit dans ses progrès. Il y distingue la fable, les mœurs, les pensées, & la diction. Il veut que la fable ait une juste étendue, c'est à dire, telle que la mémoire l'embrasse & la retienne sans effort; il exige que l'action soit une & entière, qu'elle s'exécute dans une révolution du soleil, qu'elle soit vraisemblable, terrible, & touchante. A son gré, ce qui se passe entre les ennemis ou indifferents n'est pas digne de la Tragédie : c'est lorsqu'un ami tue ou va tuer son ami; un fils, son père; une mère, son fils; un fils, sa mère, *&c*, que l'action est vraiment tragique.

Il passe aux mœurs, & il exige qu'elles soient bonnes, convenables, ressemblantes, & d'accord avec elles-mêmes. *Voyez* MŒURS.

Quoiqu'il admette quatre espèces de Tragédies, l'une pathétique, l'autre morale, & l'une & l'autre simple ou implexe; il donne la préférence à la Tragédie implexe & pathétique, à celle, dis-je, où la fortune du personnage intéressant change de face, par une révolution pitoyable & terrible. (*Voyez* TRAGÉDIE.) Or le grand mobile des révolutions c'est la reconnoissance; il veut qu'elle soit amenée naturellement, & il en indique les moyens. La plus belle, dit-il, est celle qui naît des incidents, comme dans l'Œdipe & l'Iphigénie en Tauride. *Voyez* RECONNOISSANCE.

Il enseigne aux Poëtes une méthode excellente pour s'assûrer de la bonté, de la régularité de leur plan; c'est de le tracer d'abord dans sa plus grande simplicité, avant de penser aux détails & aux circonstances épisodiques : il en donne l'exemple & le précepte, en réduisant ainsi le sujet de l'Iphigénie en Tauride & de l'Odyssée.

Il distingue, dans la fable, le nœud & le dénouement. Il entend par le nœud tout ce qui précède la révolution; & par le dénouement, tout ce qui la suit. Le nœud, dit-il, se forme par des incidents qui viennent du dehors, ou qui naissent du fonds du sujet : ces incidents, les moyens, les circonstances de l'action, sont ce qu'il appelle *Episodes*. Le dénouement ne doit jamais, dit-il, être amené par une machine, mais procéder de la même cause qui produit la révolution. *Voyez* INTRIGUE & DÉNOUEMENT.

Ce que les interprètes latins d'Aristote ont appelé *Sentences*, & ce que M. Dacier appelle mal à propos les Sentiments, est, dans la Tragédie, l'eloquence des passions; ce qui persuade, intéresse,

attendrit ; ce qui peint les mouvements d'une âme, & les fait paſſer dans les autres âmes. Ici Ariſtote renvoie à ce qu'il en a dit dans ſes livres de la Rhétorique.

Il traite enfin de la diction relativement à ſa langue.

Après avoir dévelopé le méchaniſme de la Tragédie & en avoir établi les régles, il les applique à l'Épopée.

La fable en doit être dramatique & renfermée dans une ſeule action : il fait voir, dans les deux Poèmes d'Homère, l'ordonnance même de la Tragédie. L'Épopée, dit-il, ne differe de la Tragédie que par ſon étendue & par la forme de ſes vers : il compare les deux genres ; & donne la préféreoce à la Tragédie, parce qu'elle a pour elle l'évidence de l'action, & qu'avec plus d'unité & moins d'étendue, elle produit mieux ſon effet.

Ces préceptes ont couté des peines infinies à éclaircir. La foule des commeotateurs y a conſumé ſes veilles. Il ne falloit pas moins que des Savants comme Caſtelvetro & Dacier, & un génie comme Corneille, pour y répandre la clarté : encore arrive-t-il ſouvent, & dans les points les plus eſſenciels, que Caſtelvetro n'eſt poiot d'accord avec Dacier, ni Dacier avec Corneille, ni celui-ci avec Ariſtote, ni Ariſtote avec lui-même. Mais du choc de ces opinions, nous n'avons pas laiſſé de tirer des lumieres ; & dans l'eſpace d'un ſiècle & demi, l'expérience journalière du premier théâtre du monde & l'exemple des plus grands maîtres, nous ont fait voir, dans l'art dramatique, ce qu'Ariſtote n'y avoit pas vu, un oouveau genre & des moyens nouveaux. *Voyez* TRAGÉDIE.

Horace, dans ſon *Art poétique*, parle de la Poéſie en poète, en philoſophe, en homme de goût & de génie ; il veut que le Poème ſoit homogène ; que les parties qui le compoſent ſe conviennent & ſoient d'accord ; qu'elles ſoient proportionnées, & qu'on y évite les ornements ſuperflus & mal aſſortis ;

Denique ſit quodvis ſimplex dumtaxat & unum ;

que le Poète ſoit en état de traiter, non ſeulement telle ou telle partie, mais toutes les parties de ſon ouvrage ; qu'il ſache les finir & les mettre d'accord ; qu'il choiſiſſe un ſujet proportionné à ſes forces, & qu'il s'en pénètre en le méditant ;

Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deſeret hunc, nec lucidus ordo ;

qu'il diſtribue ſon ſujet avec intelligence & avec ſageſſe ; qu'il choiſiſſe avec goût ce qui peut intéreſſer, & rejette ce qui peut déplaire ;

Ut jam nunc dicat jam nunc debentia dici ;
Hoc amet, hoc ſpernat.

Il diſtingue les genres de Poéſie par les différentes eſpèces de vers ; il fait ſentir les convenances à obſerver entre le ſujet & le ſtyle ;

Deſcriptas ſervare vices, operumque colores :

il exige non ſeulement qu'un Poème ſoit beau, mais de cette beauté qui touche, perſuade, attire,

Et quocumque volent animum auditoris agunto.

Dans la conduite que l'oo fait tenir à ſes perſonnages, on doit ſuivre, dit-il, l'opinion, ou obſerver les vraiſemblances ; & celles-ci dépendent de l'analogie & de l'accord des qualités qui compoſent un caractere :

Servetur ad imum
Qualis ab incepto proceſſerit, & ſibi conſtet.

Non ſeulement ces qualités doivent être d'accord entre elles, mais relatives à la fortune, à l'âge, à la conditioo, à toutes les circonſtances qui peuvent influer ſur les mœurs.

Horace fait obſerver toutes ces nuances : mais c'eſt ſurtout dans la deſcription des mœurs, qui diſtingueot les différents âges de la vie, que l'on reconnoit le philoſophe attentif à obſerver la nature ;

Mobilibuſque decor naturis dandus & annis.

Dans la compoſition de la fable, il nous affranchit des liens d'une exacte fidélité pour la vérité hiſtoriqne. Ôſez feindre, nous dit-il ; mais que la fiction ſe concilie avec la vérité, & s'y mêle ſi naturellement, qu'on ne s'aperçoive pas du mélange ;

Primo ne medium, medio ne diſcrepet imum :

que le début du Poème ſoit modeſte ; que l'action n'en ſoit pas priſe de trop loin ; que, ſur le théâtre, on ne préſente aux ieux rien de révoltant ni rien d'impoſſible ; que la piéce n'ait pas moins de trois actes ni plus de cinq ; qu'il n'y ait jamais en ſcène plus de trois interlocuteurs ; que le chœur s'intéreſſe à l'action doot il eſt témoin, ami des bons, ennemi des méchants ; qu'on n'employe jamais de machine poſtiche ; & s'il ſe mêle dans l'action quelque incident merveilleux, qu'elle en ſoit digne par ſon importance : que le ſtyle de la Tragédie ſoit grave & ſévère ; mais que dans le Comique l'aiſance & le naturel de la compoſition faſſeot dire à chacun que rien au monde n'étoit plus facile ;

Ex noto fictum carmen ſequar, ut ſibi quivis
Speret idem ; ſudet multum, fruſtraque laboret
Auſus idem.

Après avoir réſumé ſes préceptes, Horace recommande aux Poètes l'étnde de la Philoſophie & des mœurs : il diſtingue dans la Poéſie deux effets,

l'agrément & l'utilité, quelquefois ſéparés, ſouvent réunis ;

Aut prodeſſe volunt, aut delectare Poetæ,
Aut ſimul & jucunda & idonea dicere vitæ.

Mais l'agrément de la fiction dépend de l'air de vérité qu'on lui donne :

Ficta voluptatis cauſâ, ſint proxima veris ;

de la naïveté du récit & du ſoin qu'on prend d'en exclure tout ce qui ſeroit ſuperflu,

Omne ſupervacuum pleno de pectore manat.

Du reſte, il pardonne au Poète des négligences, pourvu qu'elles ſoient en petit nombre & rachetées par de grandes beautés : il y a même, en Poéſie comme en Peinture, un genre qui de loin produit ſon effet, quoiqu'il n'ait pas la correction des détails ; mais ce qui eſt fini a l'avantage de pouvoir être vu de près, toujours avec un plaiſir nouveau ;

Hæc placuit ſemel, hæc decies repetita placebit.

La concluſion d'Horace eſt que la Poéſie n'admet point de talents médiocres ;

Mediocribus eſſe poetis,
Non homines, non di, non conceſſere columnæ.

Encore eſt-ce peu du talent, ce don précieux de la nature ; ſi le travail ne le dévelope, ſi l'étude ne le nourrit, ſi des amis judicieux & ſévères ne le corrigent en l'éclairant ; ſi le Poète enfin ne ſe donne à lui-même le temps d'oublier, de revoir, de retoucher ſes ouvrages avant de les expoſer au jour ;

Membranis intus poſitis, delere licebit
Quod non ediderit : neſcit vox miſſa reverti.

On ne ſauroit donner des préceptes généraux ni plus ſolides ni plus lumineux : mais cet ouvrage eſt un réſultat d'études élémentaires, par leſquelles il faut avoir paſſé pour les méditer avec fruit ; il les ſuppoſe, & n'y peut ſuppléer.

Deſpréaux applique à la Poéſie françoiſe les préceptes d'Horace ſur la compoſition & ſur le ſtyle en général, & il y ajoûte en les dévelopant. Il veut que la rime obéiſſe, & que la raiſon ne lui cède jamais ; qu'on évite les détails inutiles & l'ennuyeuſe monotonie, le ſtyle bas & le ſtyle ampoulé :

Le ſtyle le moins noble a pourtant ſa nobleſſe.
Soyez ſimple avec art,
Sublime ſans orgueil, agréable ſans fard.

Il recommande l'exactitude, la clarté, le reſpect pour la langue, & la fidélité aux règles de la cadence & de l'harmonie, préceptes dont il donne l'exemple.

Horace a peint en un ſeul vers la beauté du ſtyle *poétique* ;

Vehemens, & liquidus, puroque ſimillimus amni.

Deſpréaux, qui ne le conſidère que par raport à l'élégance & à la pureté, a pris une image plus humble ;

J'aime mieux un ruiſſeau qui, ſur la molle arène,
Dans un pré plein de fleurs, lentement ſe promène,
Qu'un torrent débordé, qui, d'un cours orageux,
Roule, plein de gravier, ſur un terrein fangeux.

Il définit les divers genres de Poéſie, à commencer par les petits Poèmes ; & la plupart de ces définitions ſont elles-mêmes des modèles du ſtyle, du ton, du coloris qui conviennent à leur objet.

Les préceptes qui regardent la Tragédie ſont tracés d'après Ariſtote & Horace ; la règle des trois unités & la défenſe de laiſſer jamais la ſcène vide, ſont renfermées dans deux vers admirables ;

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un ſeul fait accompli
Tienne, juſqu'à la fin, le théâtre rempli.

On y voit l'unité de lieu preſcrite à l'égal de l'unité de temps & d'action : règle nouvelle, que les anciens ne nous avoient point impoſée, qu'ils n'ont pas obſervée inviolablement, & dont il eſt, je crois, permis de s'écarter comme eux, lorſque le ſujet le demande. *Voyez* UNITÉ.

Après avoir rappelé l'origine & les progrès de la Tragédie dans la Grèce, il la reprend au ſortir des ténèbres de la barbarie, & telle qu'on la vit paroître ſur nos premiers théâtres, ſans goût, ſans genie, & ſans art ; il la conduit juſqu'aux beaux jours des Corneille & des Racine : il conſeille aux poètes d'y employer l'amour ;

De cette paſſion la ſenſible peinture
Eſt, pour aller au cœur, la route la plus ſûre.

Ce qui ne doit pas être pris à la lettre : car les ſentimens de la nature ſont plus touchants encore, plus pénétrants que ceux de l'amour ; & il n'y a point ſur le théâtre d'amante qui nous intéreſſe au degré de Mérope.

Il ajoûte ;

Et que l'amour, ſouvent de remords combattu,
Y ſoit une foibleſſe, & non une vertu :

règle qui n'eſt pas générale ; car un amour vertueux & ſacré peut être, dans l'excès du malheur, auſſi douloureux qu'un amour criminel ; & le cœur des amants eſt déchiré de tant de manières, que, pour nous

nous arracher des larmes, ils n'ont pas beſoin du ſecours des remords.

Horace eſt admirable quand il enſeigne à obſerver les mœurs & à les rendre avec vérité : Deſpréaux l'imite & l'égale ; il termine les règles de la Tragédie par le caractère du génie qui lui convient.

Qu'il ſoit aiſé, ſolide, agréable, profond,
Qu'en nobles ſentimens il ſoit toujours fécond.

On diroit que c'eſt le génie de Racine qu'il vient de peindre, mais froidement & foiblement encore.

L'Épopée diffère de la Tragédie par ſon étendue & par l'uſage du merveilleux. Ce Poème, dit Deſpréaux,

Dans le vaſte récit d'une longue action,
Se ſoutient par la Fable & vit de fiction.

Il ſe moque du vain ſcrupule de ceux qui auroient voulu bannir la Fable de la Poéſie françoiſe ; mais il condamne le mélange du merveilleux de la Fable & de celui de la Religion : il déſapprouve même l'emploi de celui-ci, quoique ſans mélange :

Et fabuleux chrétiens, n'allons pas dans nos ſonges
D'un Dieu de vérité faire un Dieu de menſonges.

Maxime qui ne doit pas exclure un merveilleux fictif, puiſé dans la vérité même, & qui n'en eſt que l'extenſion. *Voyez* MERVEILLEUX.

Deſpréaux veut pour l'Épopée un héros recommandable par ſa valeur & par ſes vertus : il demande que le ſujet ne ſoit pas trop chargé d'incidents ; que la narration ſoit vive & preſſée ; que les détails en ſoient intéreſſants & nobles, mêlés de grâce & de majeſté :

On peut être à la fois & ſublime & plaiſant,
Et je hais un ſublime ennuyeux & peſant.

Il donne Homère pour exemple d'une riche variété ; mais il me ſemble avoir manqué le trait qui le caractériſe :

On diroit que pour plaire, inſtruit par la nature,
Homère ait à Vénus dérobé ſa ceinture.

Cette ceinture, quoiqu'Homère en ſoit lui-même l'inventeur, ne lui ſied pas mieux qu'elle ne ſiéroit à Hercule.

Il préfère la folie enjouée de l'Arioſte au caractère de ces Poètes, dont la ſombre humeur ne s'éclaircit jamais.

Tout cela bien entendu peut contribuer à former le goût ; mais pour le bien entendre, il faut avoir déjà le goût formé : par exemple, il ne faut pas croire, ſur l'éloge que Deſpréaux fait de l'Arioſte, que le *Roland furieux* ſoit un modèle de Poème épique, ni que le *plaiſant* qu'on peut mêler au ſublime de l'Épopée, le *Dulce* d'Horace, ſoit le joyeux badinage que le Poète italien s'eſt permis :

Quel ſciocco, che del fatto non s'accorſe,
Per la polve cercando iva la teſta.

Virgile eſt plein de grâces, & n'eſt jamais plaiſant ; Homère veut l'être quelquefois, & n'eſt alors qu'il n'eſt plus Homère.

Deſpréaux finit par la Comédie ; & les préceptes qu'il en donne ſont à peu près les mêmes qu'Horace nous avoit tracés :

Il faut que ſes acteurs badinent noblement ;
Que ſon nœud, bien formé, ſe dénoue aiſément.

Il exclut de la Comédie les ſujets triſtes, n'y admet point de ſcènes vides, & lui interdit les plaiſanteries qui choquent le bon ſens, ou qui bleſſent l'honnêteté.

Après avoir parcouru ainſi tous les genres de Poéſie, il en revient aux qualités perſonnelles du Poète, le génie & les bonnes mœurs. C'eſt à propos de l'élévation d'âme & du noble déſintéreſſement qu'exige le commerce des Muſes, que, remontant à l'origine de la Poéſie, il la fait voir pure & ſublime dans ſa naiſſance, & dégradée dans la ſuite par l'avarice & la vénalité. Tout ce morceau eſt habilement imité d'une idylle de S. Genier, comme tout ce qui regarde le choix d'un Critique judicieux & ſévère eſt imité d'Horace.

Voilà ce qui reſte à peu près de la lecture de ces trois excellents ouvrages.

Ariſtote & Horace avoient vu l'art dans la nature ; Deſpréaux me ſemble ne l'avoir vu que dans l'art même, & ne s'être appliqué qu'à bien dire ce que l'on ſavoit avant lui : mais il l'a dit le mieux poſſible, & à ce mérite ſe joint celui de l'avoir après à un ſiècle qui l'ignoroit ; je parle de la multitude.

Quand le goût du Public a été formé, la plupart des leçons de Deſpréaux nous ont dû paroître inutiles ; mais c'eſt grâce à lui-même & à l'attrait qu'il leur a donné, que ſes idées ſont aujourd'hui communes : elles ne l'étoient pas du temps que Saraſin diſoit de l'*Amour tyrannique* de Scudéri, que, ſi Ariſtote eût vécu alors, *ce philoſophe eût réglé une partie de ſa* Poétique *ſur cette excellente tragédie* ; elles ne l'étoient pas du temps que Segrais écrivoit, *On verra ſi dans quarante ans on lira les vers de Racine comme on lit ceux de Corneille . . . . le Poème de la* Pucelle *a des endroits inimitables ; je n'y trouve autre choſe à redire, ſinon que Monſieur Chapelain épuiſe ſes matières, & n'y laiſſe rien à imaginer au lecteur* ; elles ne l'étoient pas lorſque S. Évremont, cet arbitre du goût, diſoit à l'abbé de Chaulieu, *Vous mettre au deſſus de Voiture &*

de Saraſin, dans les choſes galantes & ingenieuſes, c'eſt vous mettre au deſſus de tous les anciens.

Dans l'*article* AFFECTATION, j'ai donné une idée du ſtyle de Voiture. Saraſin avoit, comme lui, plus d'eſprit que de goût: il appeloit un cygne expirant, *un cygne abandonné des médecins.* Dans ſes vers, la Seine menace de *ſes bâtons flottés* la fontaine de Forges, pour lui avoir enlevé deux nymphes. Ce n'eſt pas ainſi qu'ont été galants Voltaire, Beroard, M. de S. Lambert; & dans notre ſiècle, le tour d'eſprit de Voiture & de Saraſin n'auroit pas fait fortune: au contraire, jamais Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, n'ont été mieux appréciés, plus ſincérement admirés. Mais ſi le goût de la nation s'eſt perfectionné, peut-être en eſt-elle redevable en partie au bon eſprit de Deſpréaux: ſon *Art poétique* eſt, depuis un ſiècle, dans les mains des enfants; & pour des raiſons que je ne dis pas, il eſt plus néceſſaire que jamais à la génération nouvelle. (*M. MARMONTEL.*)

POÉTIQUE (HARMONIE), *Poéſie.* Il y a trois ſortes d'*Harmonies* dans la *Poéſie.* La première eſt celle du ſtyle, qui doit s'accorder avec le ſujet qu'on traite, qui met une juſte proportion entre l'un & l'autre. Les Arts forment une eſpèce de république, où chacun doit figurer ſelon ſon état. Quelle différence entre le ton de la Tragédie & celui de la Comédie, de la *Poéſie* lyrique, de la Paſtorale, &c!

Si cette *Harmonie* manque à quelque *Poème* que ce ſoit, il devient une maſcarade; c'eſt une ſorte de groteſque qui tient de la Parodie: ſi quelquefois la Tragédie s'abaiſſe ou la Comédie s'élève, c'eſt pour ſe mettre au niveau de leur matière, qui varie de temps en temps; & l'objection même ſe tourne en preuve du principe.

Cette *Harmonie poétique* eſt eſſencielle: mais on ne peut que la ſentir, & malheureuſement les auteurs ne la ſentent pas toujours aſſez. Souvent les genres ſont confondus. On trouve dans le même ouvrage des vers tragiques, lyriques, comiques, qui ne ſont nullement autoriſés par la penſée qu'ils renferment.

Une oreille délicate reconnoît preſque, par le caractère ſeul du vers, le genre de la pièce dont il eſt tiré: citez-lui Corneille, Molière, La Fontaine, Segrais, Rouſſeau; elle ne s'y méprend pas. Un vers d'Ovide ſe diſtingue entre mille de Virgile. Il n'eſt pas néceſſaire de nommer les auteurs; on les reconnoît à leur ſtyle, comme les héros d'Homère à leurs actions.

La ſeconde ſorte d'*Harmonie poétique* conſiſte dans le raport des ſons & des mots avec l'objet de la penſée. Les écrivains en proſe même doivent s'en faire une règle; à plus forte raiſon les Poëtes doivent-ils l'obſerver. Auſſi ne les voit-on pas exprimer par des mots rudes ce qui eſt doux, ni par des mots gracieux ce qui eſt déſagréable & dur: rarement chez eux l'oreille eſt en contradiction avec l'eſprit.

La troiſième eſpèce d'*Harmonie* dans la *Poéſie* peut être appelée *artificielle*, par oppoſition aux deux autres eſpèces; parce que, quoique fondée dans la nature auſſi bien que les deux autres, elle ne ſe montre bien ſenſiblement que dans la *Poéſie.* Elle conſiſte dans un certain art, qui, outre le choix des expreſſions & des ſons par raport à leur ſens, les aſſortit entre eux de manière que toutes les ſyllabes d'un vers, priſes enſemble, produiſent, par leur ſon, leur nombre, leur quantité, une autre ſorte d'expreſſion qui ajoûte encore à la ſignification naturelle des mots.

La *Poéſie* a des marches de différentes eſpèces, pour imiter les différents mouvements & peindre à l'oreille, par une ſorte de mélodie, ce qu'elle peint à l'eſprit par les mots. C'eſt une ſorte de chant muſical, qui porte le caractère, non ſeulement du ſujet en général, mais de chaque objet en particulier. Cette *Harmonie* n'apartient principalement qu'à la *Poéſie*; & c'eſt le point exquis de la Verſification.

Qu'on ouvre Homère & Virgile, on y trouvera preſque partout une expreſſion muſicale de la plupart des objets. Virgile ne l'a jamais manquée; on la ſent chez lui, lors même qu'on ne peut dire en quoi elle conſiſte. Souvent elle eſt ſi ſenſible, qu'elle frape les oreilles les moins attentives.

Continuo ventis ſurgentibus, aut freta ponti
Incipiunt agitata tumeſcere, & aridus altis
Montibus audiri fragor, aut reſonantia longè
Littora miſceri, & nemorum increbreſcere murmur:

& dans l'Énéide, en parlant du trait foible que lance le vieux Priam;

Sic fatus ſenior; telumque imbelle ſine ictu
Conjecit, rauco quod protinùs ære repulſum
Et ſummo clypei nequicquam umbone pependit.

Nous n'omettrons point cet exemple tiré d'Horace;

Quâ pinus ingens albaque populus
Umbram hoſpitalem conſociare amant
Ramis, & obliquo laborat
Limpha fugax trepidare rivo.

S'agit-il de décrire un athlète dans le combat? les vers s'élèvent, ſe courbent, ſe dreſſent, ſe briſent, ſe hâtent, ſe roidiſſent, s'alongent, à l'imitation de celui dont ils repréſentent les mouvements.

S'agit-il de bâillements, d'hiatus, de peindre quelque monſtre à cinquante gueules béantes?

Quinquaginta atris immanis hiatibus hydra
Intus habet ſedem.

Digitized by Google

Faut-il peindre les cris de douleur qui ſe perdent dans les airs, le cliquetis des chaînes ?

Hinc exaudiri gemitus, & ſæva ſonare
Verbera; tum ſtridor ferri, tractæque catenæ.

Citerai-je ces vers de Deſpréaux ?

Les chanoines, vermeils & brillants de ſanté,
S'engraiſſoient d'une longue & ſainte oiſiveté.

Le premier de ces deux vers eſt riant; l'autre eſt lent & pareſſeux.

Citerai-je les vers de la Molleſſe ?

Soupire, étend les bras, ferme l'œil, & s'endort.

Mais j'en appelle à ceux qui ont de l'oreille; & s'il y a des gens à qui la nature a refuſé le plaiſir de cette ſenſation, ce n'eſt point pour eux qu'on a cité ces exemples d'*Harmonie poétique* entre tant d'autres.

Quant à ce qui regarde l'*Harmonie* du vers, en tant que compoſé de ſyllabes réglées par des meſures & ſoumiſes à des règles fixes & poſitives, *voyez* VERS. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÉTIQUE (STYLE), *Poéſie.* Il conſiſte dans des images ou des figures hardies, par leſquelles le *Poëte*, imitateur parfait, peint tout ce qu'il décrit; & donnant du ſentiment à tout, rend ſon image vivante & animée. Ce *Style poétique*, qu'on appelle autrement *Style de fiction*, inſéparable de la *Poéſie*, & qui la diſtingue eſſenciellement de la Proſe, eſt le *Style* & le langage de la paſſion, c'eſt à dire, de cet enthouſiaſme dont les *Poëtes* ſe diſent remplis.

Le *Style poétique* doit, non ſeulement fraper, enlever, peindre, toucher, mais même ennoblir des choſes qui n'en paroiſſent pas ſuſceptibles. Rien de plus ſimple que de dire que le vers iambe ne conviendroit pas à la Tragédie, s'il n'étoit mêlé de ſpondées; c'eſt ainſi qu'on parleroit en proſe: mais Horace, en qualité de *Poëte*, perſonnifie l'iambe, qui, pour arriver aux oreilles d'un pas lent & plus majeſtueux, fait un traité avec le grave ſpondée, qu'il aſſocie à l'héritage paternel, à condition qu'il n'uſurpera ni la ſeconde ni la quatrième place :

Tardior ut paulo graviorque veniret ad aures,
Spondæus ſtabilis in jura paterna recepit,
Commodus & patiens, non ut de ſede ſecundâ
Cederet aut quartâ ſocialiter.

De même, lorſque Boileau veut nous aprendre qu'il a cinquante huit ans, il ſe plaint que la vieilleſſe,

Sous ces faux cheveux blonds déja toute chenue,
A jeté ſur ſa tête, avec ſes doigts peſants,
Onze luſtres complets, ſurchargés de trois ans.

Le *Style poétique* abandonne les termes naturels pour en emprunter d'étrangers; il parle le langage des dieux dans l'Olympe; & quand il chante les combats, on croit voir Mars ou Bellone. Enfin dans le *Style poétique*, qui eſt fait pour nous enchanter,

Tout prend un corps, une âme, un eſprit, un viſage:
Chaque vertu devient une divinité:
Minerve eſt la prudence; & Vénus, la beauté:
Ce n'eſt plus la vapeur qui produit le tonnerre;
C'eſt Jupiter armé pour effrayer la terre:
Un orage terrible aux yeux des matelots,
C'eſt Neptune en courroux, qui gourmande les flots:
Écho n'eſt plus un ſon qui dans l'air retentiſſe;
C'eſt une nymphe en pleurs qui ſe plaint de Narciſſe.
Ainſi, dans cet amas de nobles fictions,
Le *Poëte* s'égaye en mille inventions;
Orne, élève, embellit, agrandit toutes choſes;
Et trouve ſous ſa main des fleurs toujours éclоſes.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POINT, ſ. m. *Grammaire.* Ce mot vient du verbe *poindre*, qui ſignifie *piquer*; & il conſerve quelque choſe de cette ſignification primitive dans dans tous les ſens qu'on y a attachés. On dit le *Point* ou *la Pointe du jour*, pour en marquer le premier commencement; parce que le commencement frape les yeux comme une *pointe*, ou qu'il eſt à l'égard du jour entier ce que le *Point* eſt à l'égard de la ligne. L'extrémité d'une ligne s'appelle *Point*, parce que ſi la ligne étoit d'une matière inflexible, ſon extrémité pourroit ſervir à *poindre*. Un *Point* de côté cauſe une douleur ſemblable à celle d'une piquûre violente & continue; *&c.*

En Grammaire, c'eſt une petite marque qui ſe fait avec la *pointe* de la plume, poſée ſur le papier comme pour le piquer. On ſe ſert de cette marque à bien des uſages.

1°. On termine par un *Point* toute la propoſition dont le ſens eſt entièrement abſolu & indépendant de la propoſition ſuivante; & il y a pour cela trois ſortes de *Points*: le *Point* ſimple, qui termine une propoſition purement expoſitive; le *Point* interrogatif ou d'interrogation, qui termine une propoſition interrogative, & qui ſe marque ainſi (?); enfin le *Point* admiratif ou d'admiration, que l'on nomme encore *exclamatif* ou d'*exclamation*, & que j'aimerois mieux nommer *Point pathétique*, parce qu'il ſe met à la fin de toutes les propoſitions pathétiques, ou qui énoncent avec la choſe le mouvement de quelque paſſion; il ſe figure ainſi (!).

2°. On ſe ſert de deux *Points* poſés verticalement, ou d'un *Point* ſur une virgule, à la fin d'une propoſition expoſitive, dont le ſens grammatical eſt complet & fini; mais qui a, avec la

propoſition ſuivante, une liaiſon logique & néceſſaire. Pour ce qui regarde le choix de ces deux ponctuations & l'uſage des deux *Points* dont on vient de parler, voyez PONCTUATION.

3°. On met deux *Points* horizontalement au deſſus d'une voyelle, pour indiquer qu'il faut la prononcer ſéparément d'une autre voyelle qui l'avoiſine, avec laquelle on pourroit croire qu'elle feroit une diphthongue, ſi l'on n'en étoit averti par cette marque, qui s'appelle *Diérèſe*; comme dans *Saül*, qui, ſans la diérèſe, pourroit ſe prononcer *Saul*, comme nous prononçons *Paul*. J'ai expoſé (en parlant de la *lettre I*) l'uſage de la diérèſe; & j'y ai dit qu'un ſecond uſage de ce ſigne eſt d'indiquer que la voyelle précédente n'eſt *point* muette, comme elle a coutume de l'être en pareille poſition, & qu'elle doit ſe faire entendre avant celle qui ſuit; qu'ainſi, il faut écrire *aigüille*, *contiguïté*, afin que l'on prononce ces mots autrement que les mots *anguille*, *guidé*, où l'*u* eſt muet. Mais c'eſt de ma part une correction abuſive à l'Orthographe ordinaire; ſi l'on écrit *aiguille* comme *contiguite*, on prononcera l'un comme l'autre, ou en diviſant la diphthongue *ui* du premier de ces mots, ou en l'introduiſant mal à propos dans le ſecond. Il faut donc écrire *contiguïté*, *ambiguë*, à la bonne heure; l'*u* n'y eſt *point* muet, & cependant il n'y a pas de diphthongue: mais je crois maintenant qu'il vaut mieux écrire *aigüille*, *Güiſe* (ville); en mettant l'accent grave ſur l'*u*, il ſervira à marquer, ſans équivoque, que l'*u* n'eſt *point* muet comme dans *anguille*, *guiſe* (fantaiſie), & n'empêchera point qu'on ne prononce la diphthongue, parce qu'il n'y aura point de diérèſe ſur la ſeconde voyelle. *Cujuſvis hominis eſt errare, nullius niſi inſipientis in errore perſeverare.* Cic. *Philipp. XII*, 2.

4°. On diſpoſe quelquefois quatre *Points* horizontalement dans le corps de la ligne, pour indiquer la ſuppreſſion, ſoit du reſte d'un diſcours commencé & qu'on n'achève pas par pudeur, par modération, ou par quelque autre motif, ſoit d'une partie d'un texte que l'on cite ou d'un diſcours que l'on raporte:

Quos ego .... ſed motos præſtat componere fluctus.
Virg. *Æn. I*, 139.

5°. Enfin la crainte qu'on ne confondît l'*i* écrit avec un jambage d'*u*, a introduit l'uſage de mettre un *Point* au deſſus; c'eſt une inutilité qu'on ne doit pourtant pas abandonner, puiſqu'elle eſt conſacrée par l'uſage.

Les hébraïſants connoiſſent une autre eſpèce de *Points* qu'ils appellent *Points-voyelles*, parce que ce ſont en effet des *Points* ou de très-petits traits de plume qui tiennent lieu de *voyelles* dans les livres hébraïques. On connoît l'ancienne manière d'écrire des hébreux, des chaldéens, des ſyriens, des ſamaritains, qui ne peignoient guère que les conſonnes, parce que l'uſage très-connu de leur langue fixoit chez eux les principes de la lecture, de manière à ne s'y pas méprendre. Depuis que ces langues ont ceſſé d'être vivantes, on a cherché à en fixer ou à en revivifier la prononciation; & l'on a imaginé les *Points-voyelles* pour indiquer les voix dont les conſonnes écrites marquoient l'exploſion. Ainſi, le mot דבר *dbr*, ſe prononce de différentes manières, & a des ſens différents, ſelon la différence des *Points* que l'on ajoûte aux conſonnes dont il eſt compoſé; דָּבָר *dŭbăr*, ſignifie *choſe* & *parole*; דֶּבֶר, *dĕbĕr*, ſignifie *peſte*, *ruine*; דֹּבֵר, *dōbĕr*, veut dire *bercail*, &c. Avant l'invention des *Points-voyelles*, l'uſage, la conſtruction, le ſens total de la phraſe, la ſuite de tout le diſcours, ſervoient à fixer le ſens & la prononciation des mots écrits.

Il y a trois claſſes différentes de *Points-voyelles*, cinq longs, cinq brefs, & quatre très-brefs. Les cinq longs ſont appelés:

Kamets, ou *á* long, comme בָ, *bá*;

Tſeré, ou *é* long, comme בֵ, *bé*;

Chirik long, ou *í* long, comme בִי, *bí*;

Kholem, ou *ó* long, comme בֹו, *bó*;

Schourek, qui eſt *ou*, comme בוּ *bou*.

Les cinq brefs ſont appelés:

Phatach, ou *á* bref, comme בַ, *bá*;

Segol, ou *é* bref, comme בֶ, *bé*;

Chirik bref, ou *í* bref, comme בִ, *bí*;

Kamets-kateph, ou *ó* bref, comme בָ, *bó*;

Kibbuts, ou *ú* bref, comme בֻ, *bú*.

Les quatre très-brefs ſont appelés:

Schéva, ou e breviſſime, comme בְ, *be*;

Kateph-phatach, ou *a* très-bref, comme בֲ, *ba*;

Kateph-ſegol, ou *é* très-bref, comme בֱ, *bé*;

Kateph-kamets, ou *ó* très-bref, comme בֳ, *bó*.

Outre qu'il eſt très-aiſé, dans un ſi grand nombre de lignes ſi peu ſenſibles, de confondre ceux qui ſont les plus différenciés, il y en a qui diffèrent très-peu, & le *kamets* ou *á* long eſt préciſément le même que le *kamets-kateph* ou *o* bref. D'ailleurs l'emploi de tous ces ſignes entraîne des détails innombrables & des exceptions ſans fin, qu'on ne ſaiſit & qu'on ne retient qu'avec peine,

& qui retardent prodigieuſement les progrès de ceux qui veulent étudier la langue ſainte.

Après avoir examiné en détail toutes les difficultés & les variations de la lecture de l'hébreu par les *Points-voyelles*, Louis Cappel (*Crit. ſacr.* liv. VI, c. ij) remarque que les *Points* étaot une invention des maſſorèthes, dont l'autorité ne doit point nous ſubjuguer, les règles de la Grammaire hébraïque doivent être d'aprés les mots écrits ſans *Points*, & qu'il faut conſéquemment retrancher toutes celles qui tiennent à ce ſyſtême factice. Il ajoûte que, dans la lecture, il ne faudroit avoir égard qu'aux lettres matrices, *matres lectionis*, אהוי; mais que, comme elles manquent très-fréquemment dans le texte, cette manière de lire lui paroît difficile à établir. Voici ſa concluſion : *Age ſanè* Punctationi *maſſorethicæ eatenùs adhæreamus, quatenùs neque certior neque commodior vocales ad vocum enuntiationem neceſſarias deſignandi ratio uſque hodie inventa eſt; atque ex conſequenti eam tradendæ & docendæ Grammaticæ rationem ſequamur quæ illi* Punctationi *innititur, neque temerè eam convellamus aut ſollicitemus, niſi forte aliquis aliam rationem certiorem & commodiorem inveniret* punctandi.

Au lieu d'imaginer un ſyſtême plus ſimple de *Points-voyelles*, Maſclef, chanoine de la cathédrale d'Amiens, inventa une manière de lire l'hébreu ſans *Points*. Cette méthode conſiſte à ſuppoſer après chaque conſonne la voyelle qu'on y met dans l'épelſation alphabétique. Ainſi, comme le ב ſe nomme *beth*, on ſuppoſe un *é* après cette conſonne, comme le ד s'appelle *daleth*, on y ſuppoſe un *a*, &c; דבר ou *dbr* doit donc ſe lire *daber*. Ce ſyſtême révolta d'abord les Savants, & cela devoit être ainſi : 1°. c'étoit une nouveauté, & toute nouveauté alarme toujours les eſprits jaloux & ceux qui contractent fortement & aveuglément les habitudes : 2°. ce ſyſtême réduiſit à rien toutes les peines qu'il en avoit couté aux érudits pour être initiés dans cette langue; & il leur ſembloit ridicule de vouloir y introduire de plain pied & ſans embarras ceux qui viendroient après eux. On fit pourtant des objections, que l'on crut foudroyantes; mais dans l'édition de la Grammaire hébraïque de Maſclef, faite en 1731 par les ſoins de l'abbé de la Bletterie, on trouve dans le ſecond tome, ſous le titre de *Novæ Grammaticæ argumenta ac vindiciæ*, tout ce qui peut ſervir à établir ce ſyſtême & à détruire toutes les objections contraires. Auſſi le Maſclefiſme fait-il aujourdhui en France & même en Angleterre, une ſecte conſidérable parmi les hébraïſants; & il me ſemble qu'il eſt à ſouhaiter d'en voir hâter les progrès.

Les maſſorèthes avoient encore imaginé d'autres ſignes pour la diſtinction des ſens & des pauſes, leſquels ſont appelés dans les Grammaires hébraïques écrites en latin, *Accentus pauſantes & diſtinguentes*, & gardent en françois le nom de *Points*. Ils ont encore, pour la plupart, tant de reſſemblance avec les *Points-voyelles*, qu'ils ne ſervent qu'à augmenter les embarras de la lecture; & Maſclef, en ſoubaitant qu'on introduiſit notre *Ponctuation* dans l'hébreu, en a donné l'exemple. Puiſque nos ſignes de *Ponctuation* n'ont aucune équivoque & ſont d'un uſage facile, *iis non uti*, dit Maſclef (*Gramm. hebr.* cap. j, n°. 5) *nihil aliud eſt quam invento pane glande veſci.* (*M. BEAUZÉE.*)

*POINTE, ſ. f. *Art de parler & d'écrire.* Jeu d'eſprit qui roule ſur les mots.

Jadis de nos auteurs les *Pointes* ignorées
Furent de l'Italie en nos vers attirées.
La Raiſon outragée, ouvrant enfin les yeux,
La bannit pour jamais des diſcours ſérieux:
Et dans tous ſes écrits la déclarant infâme,
Par grâce lui laiſſa l'entrée en l'Épigramme;
Pourvu que ſa fineſſe, éclatant à propos,
Roulât ſur la penſée, & non pas ſur les mots.

Ce n'étoit pas ſeulement dans les ouvrages d'eſprit qu'on imaginoit devoir donner place aux *Pointes*; elles ſeſoient les plus riches ornements de nos ſermonaires. Un prédicateur de ce temps-là, parlant de S. Bonaventure, promit de montrer, dans les deux parties de ſon diſcours, qu'il avoit été le docteur des ſéraphins, & le ſéraphin des docteurs. Le P. Cauſſin, dans ſa *Cour ſainte*, dit que les hommes ont bâti la tour de Babel, & les femmes la tour de babil. « Tout eſt ſouple » devant vous, dit le P. Coton à Henri IV; votre » ſceptre eſt un caducée qui conduit, induit, & » réduit les âmes à ce qu'il veut ». Mais pour venir à des exemples plus modernes, ce que dit Maſcaron, dans l'*Oraiſon funèbre de Henriette d'Angleterre*, ne doit-il pas paſſer pour une *Pointe* des plus ridicules? « Le grand, l'invin- » cible, le magnanime Loois, à qui l'Antiquité » eût donné mille cœurs, elle qui les multiplioit » dans les héros ſelon le nombre de leurs grandes » qualités, ſe trouve ſans cœur à ce ſpectacle ».

Le moyen de découvrir ſi une *Pointe* eſt bonne ou mauvaiſe, c'eſt de la tourner dans une autre langue : lorſqu'elle ſoutient cette épreuve, on peut la regarder pour être de bon aloi; mais c'eſt tout le contraire, quand elle s'évanouit dans l'opération. On pourroit appliquer à la véritable *Pointe* ingénieuſe, l'éloge qu'Ariſténite feſoit d'une belle femme, qu'il trouvoit toujours plus belle, ſoit qu'elle fût parée ou en désbabillé.

On ne ſubſtitue ſouvent les *Pointes* à la force du diſcours, que parce qu'il eſt plus facile d'avoir de l'eſprit que d'être à la fois touchant & naturel. Quand on ne ſut plus capable d'admirer le

ſt, le noble & ſimple des écrivains du ſiècle d'Auguſte, on goûta le ſtyle hériſſé de *Pointes* des écrits de Senèque. C'eſt ainſi que, parmi nous, nous voyons la décadence des ſciences ſortir de ce nouvel eſprit de *Pointes* & de frivolités, qui cauſa celle dont on commençoit à ſe plaindre à Rome immédiatement après le ſiècle d'Auguſte.

Je ne prétends pas cependant qu'il ſoit toujours défendu, dans quelques petits ouvrages, de donner place à des penſées qui ſuppléent, par leur vivacité, à ce qui leur manque du côté de la juſteſſe. Il en eſt de ces traits comme des faux brillants, qu'on a quelquefois ingénieuſement mis en œuvre & qu'on ôſe porter ſans déshonneur avec de vrais diamants. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(¶ Dans les ouvrages ſérieux, cet abus des termes eſt de mauvais goût; mais dans un ouvrage badin, ou dans la converſation familière, il peut trouver ſa place.

M. Orri, contrôleur général, diſoit à quelqu'un: *Savez-vous bien que j'ai quatre-vingts mille hommes ſous mes ordres? Ah! Monſieur*, lui répondit-on, *vous avez là un beau camp volant.*

Voilà comme il faut faire des *Pointes*, ou ne pas s'en mêler.

Les jeux de mots, ſans avoir cette fineſſe piquante, ſont quelquefois plaiſants par la ſurpriſe qui naît du détour de l'expreſſion.

Un cheval étant tombé dans une cave, le peuple s'étoit aſſemblé, & on ſe demandoit: *Comment le tirer de là? Rien de plus aiſé*, dit quelqu'un, *il n'y a qu'à le tirer en bouteilles.*

Un prédicateur, reſté court en chaire, avouoit à ſes auditeurs qu'il avoit perdu la mémoire: *Qu'on ferme les portes*, s'écria un mauvais plaiſant, *il n'y a ici que d'honnêtes gens, il faut que la mémoire de Monſieur ſe retrouve.*

L'homme de goût le plus ſévère auroit bien de la peine à ne pas rire d'un pareil jeu de mots). (*M.* MARMONTEL.)

POINTE DE L'ÉPIGRAMME, *Poéſie.* C'eſt ainſi qu'on nomme la penſée de l'*Épigramme* qui pique le lecteur & qui l'intéreſſe. Toute *Épigramme* a deux parties, l'expoſition du ſujet & la penſée ou la *Pointe* qui en réſulte.

Ci gît ma femme! voilà l'expoſition du ſujet:

Ah! qu'elle eſt bien pour ſon repos & pour le mien!

Voilà la *Pointe.* Cette *Pointe* doit être préſentée heureuſement & en peu de mots; elle doit être intéreſſante, ſoit par le fond ſoit par le tour: elle intéreſſe encore par la fineſſe de l'idée, comme dans l'*Épigramme* de l'Authologie renfermée en un ſeul vers:

Je chantois, Homère écrivoit.

Quelquefois la plaiſanterie fait la *Pointe* de l'*Épigramme*, comme dans celle du chevalier de Cailly:

Dis-je quelque choſe aſſez belle?
L'Antiquité tout en cervelle
Me dit; Je l'ai dit avant toi.
C'eſt une plaiſante donzelle;
Que ne venoit-elle après moi?
J'aurois dit la choſe avant elle.

Dans quelques occaſions, c'eſt le jeu de mots:

Huiſſiers, qu'on faſſe ſilence,
Dit, en tenant l'audience,
Un préſident de Baugé;
C'eſt un bruit à tête fendre:
Nous avons déja jugé
Dix cauſes ſans les entendre.

D'autres fois, c'eſt la malignité; il eſt inutile d'en rapporter des exemples. Quelquefois c'eſt une abſurdité qui n'étoit pas attendue; tel eſt ce bon mot du Caton, raporté par S. Auguſtin:*

Autrefois un Romain s'en vint fort affligé
Raconter à Caton que la nuit précédente
Son ſoulier des ſouris avoit été rongé;
Choſe qui lui ſembloit tout à fait effrayante.
Mon ami, dit Caton, reprenez vos eſprits;
Cet accident, en ſoi, n'a rien d'épouvantable:
Mais ſi votre ſoulier eût rongé les ſouris,
Ç'auroit été ſans doute un prodige effroyable.

Mais de toutes les eſpèces de *Pointes épigrammatiques*, il n'y en a guère qui frapent plus que les retours inattendus:

Un gros ſerpent mordit Aurèle,
Que croyez-vous qu'il arriva?
Qu'Aurèle mourut? bagatelle:
Ce fut le ſerpent qui creva.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) POLI, POLICÉ. *Synonymes.*

Ces deux termes, également relatifs aux devoirs réciproques des individus dans la ſocieté, ſont ſynonymes par cette idée commune: mais les idées acceſſoires mettent entre eux une grande différence.

Poli ne ſuppoſe que des ſignes extérieurs de bienveillance; ſignes toujours équivoques, & par malheur ſouvent contradictoires avec les actions: *Policé* ſuppoſe des lois qui conſtatent les devoirs réciproques de la bienveillance commune, & une Puiſſance autoriſée à maintenir l'exécution des lois. (*M.* BEAUZÉE.)

Les peuples les plus *polis* ne ſont pas auſſi les plus vertueux: les mœurs ſimples & ſévères ne ſe trouvent que parmi ceux que la raiſon &

l'équité ont *policés*, & qui n'ont pas encore abuſé de l'eſprit pour ſe corrompre.

Les peuples *policés* valent mieux que les peuples *polis*.

Chez les barbares, les lois doivent former les mœurs : chez les peuples *policés*, les mœurs perfectionnent les lois & quelquefois y ſuppléent ; une fauſſe *politeſſe* les fait oublier. *Voyez* CIVIL, POLI. *Syn.* & HONNÊTE, CIVIL, POLI, GRACIEUX, AFFABLE. *Syn.* (*DUCLOS.*)

(N.) POLYGRAPHIE, ſ. f. Art d'écrire de différentes manières ſecrètes, qui, pour être lues, ſuppoſent une clef ou la connoiſſance du chiffre. *Voyez* CRYPTOGRAPHIE, CHIFFRE, DÉCHIFFRER. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) POLYPTOTE, ſ. m. Figure de Diction par conſonnance rationnelle, qui conſiſte à employer un même mot, dans la même période, ſous pluſieurs des formes grammaticales dont il eſt ſuſceptible, comme les *cas*, les *genres*, les *nombres*, les *perſonnes*, les *temps*, les *modes*, les *degrés de ſignification*. Voyez *ces mots*.

Cette figure donne quelquefois au diſcours une élégance qui ſemble en augmenter l'énergie : *Tout ce que vous avez pu & dû* faire *pour prévenir ou pour pacifier les troubles, vous l'avez* fait *dès le commencement, vous le* faites *encore tous les jours, & l'on ne doute pas que vous ne le* faſſiez *conſtamment juſqu'à la fin.*

Voici trois vers latins qui ne ſont pas ſans agrément, quoiqu'on y ſente l'affectation de décliner par ordre le même nom ; je ne les traduirai point, parce que le *Polyptote* diſparoîtroit en françois ; ce qui montre aſſez communément la futilité de la figure :

Quum *Vanitas* ſit *vanitatis* filia,
Et *vanitati vanitatem* procreet ;
O *Vanitas* ! quid *vanitate* vanius?

Quelquefois auſſi le *Polyptote*, placé à propos, donne au diſcours une énergie & une force extraordinaire. On va le voir dans un exemple de Cicéron (*Pro Archiâ* vj. 14), où les variations de l'adjectif *plenus* ſemblent augmenter l'abondance des témoignages que l'orateur invoque. *Sed* pleni *omnes ſunt libri*, plenæ *ſapientium voces*, plena *exemplorum vetuſtas*, *quæ jacerent in tenebris omnia*, *niſi litterarum lumen accederet.*

Le mot *Polyptote* eſt le mot grec franciſé Πολύπτωτον, qui veut dire *Multiplication de chutes* ou *de terminaiſons* : RR. πολὺς, *multus* ; & le verbe fictif πτόω, qui fournit le prétérit πέπτωκα au verbe uſité πίπτω, *cado*. Cette figure a quelque raport à la *Dérivation* ; mais elles ont des caractères qui les différencient. *Voyez* DÉRIVATION. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) POLYSYLLABE, adj. Compoſé de pluſieurs ſyllabes. Les mots *vertu*, *charité*, *délibéré*, *interprétatif*, *inconteſtablement*, *indiſſolubilité*, ſont des mots *polyſyllabes*. On dit auſſi ſubſtantivement, que ce ſont des *Polyſyllabes*. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) POLYSYNDÉTON, ſ. m. Figure d'Élocution par union, dans laquelle on emploie la conjonction copulative à chacun des membres réunis ſous un même point de vûe, au lieu de ne la mettre, ſelon l'uſage, qu'avant le dernier membre.

Racine, dans la tragédie d'*Eſther* (*act.* I, *ſc.* v), fait parler ainſi une jeune iſraélite :

Quel carnage de toutes parts !
On égorge à la fois les enfants, les vieillards ;
Et la ſœur, & le frère,
Et la fille, & la mère.

Cette figure donne de la gravité à l'Élocution ; elle appuie ſur les objets de détail, qu'elle ſemble multiplier en multipliant les conjonctions : mais elle ne convient qu'aux paſſions douces & capables de réfléchir.

Le mot *Polyſyndéton* eſt purement grec, & ſignifie *Pluralité de liaiſons*. RR. πολὺς, *multus*, σὺν, *cum*, & τίθημι, *pono*. (*M. BEAUZÉE.*)

PONCTUATION, ſ. f. *Gram. Littér.* C'eſt l'art d'indiquer dans l'écriture, par les ſignes reçus, la proportion des pauſes que l'on doit faire en parlant.

Il exiſte un grand nombre de manuſcrits anciens, où ni les ſens ni les propoſitions ne ſont diſtingués en aucune manière ; ce qui porteroit à croire que l'art de la *Ponctuation* étoit ignoré dans les premiers temps. Les principes en ſont même aujourdhui ſi incertains, ſi peu fixés par l'uſage uniforme & conſtant des bons auteurs, qu'au premier aſpect on eſt porté à croire que c'eſt une invention moderne ; le P. Buffier (*Gramm. franç. n°.* 975), & Reſtaut (*chap.* xvj), diſent expreſſément que c'eſt une pratique introduite en ces derniers ſiècles dans la Grammaire.

On trouve néanmoins, dans les écrits des anciens, une ſuite de témoignages qui démontrent que la néceſſité de cette diſtinction raiſonnée s'étoit fait ſentir de bonne heure, qu'on avoit inſtitué des caractères pour cette fin, & que la tradition s'en conſervoit d'âge en âge ; ce qui, apparemment, auroit porté l'art de *ponctuer* à ſa perfection, ſi l'Imprimerie, qui eſt ſi propre à éterniſer les inventions de l'eſprit humain, eût exiſté dès ces premiers temps.

Dans le ſeptième ſiècle de l'ère chrétienne, Iſidore de Séville parle ainſi des caractères de la *Ponctuation* connue de ſon temps : *Quædam ſententiarum notæ apud celeberrimos auctores fuerunt, quasque antiqui ad diſtinctionem ſcriptu-*

rarum carminibus & hiſtoriis appoſuerunt. Nota eſt figura propria in litteræ modum poſita, ad demonſtrandam unamquamque verbi, ſententiarumque, ac verſuum rationem. Orig. l. 20.

Vers la fin du quatrième ſiècle & au commencement du cinquième, S. Jérôme traduiſit en latin l'Écriture ſainte, qu'il trouva ſans aucune diſtinction dans le teate original ; c'eſt la verſion que l'Égliſe a adoptée ſous le nom de *Vulgate*, excepté les Pſeaumes, qui ſont preſque entièrement de l'ancienne verſion. Or le ſaint docteur remarque, dans pluſieurs de ſes préfaces que l'on trouve à la tête des Bibles vulgates (*In Joſue, in lib. Paralip. in Ezech.*), qu'il a diſtingué dans ſa verſion les mots, les membres des phraſes, & les verſets.

Cicéron connoiſſoit auſſi ces notes diſtinctives, & l'uſage qu'il convenoit d'en faire. On peut voir (*article* ACCENT) un paſſage de cet orateur (*Orat. lib. III, n°.* aljv) ; où il eſt fait mention des *Librariorum notis*, comme de ſignes deſtinés à marquer des repos & des meſures.

Ariſtote, qui vivoit il y a plus de 2000 ans, ſe plaint (*Rhet. III*, 5) de ce qu'on ne pouvoit pas *ponctuer* les écrits d'Héraclite, ſans riſquer de lui donner quelque contre-ſens. *Nam ſcripta Heraclitii* interpungere *operoſum eſt, quia incertum utri vox conjungenda, an priori, an vero poſteriori, ut in principio ipſius libri ; ait enim :* Rationis exiſtentis ſemper imperiti homines naſcuntur (τῷ λογῷ τῷ δ' ἐόντος αἰεὶ ἀξύνετοι ἄνθρωποι γίγνονται) ; *incertum eſt enim illud* ſemper (αἰεὶ) *utri* interpunctione *conjungas.* Ce paſſage prouve que le philoſophe de Stagyre, non ſeulement ſentoit la néceſſité de faire avec intelligence des pauſes convenables dans l'énonciation du diſcours, & de les marquer dans le diſcours écrit, mais même qu'il connoiſſoit l'uſage des *Points* pour cette diſtinction : car le mot original διαστίξαι, rendu ici par *interpungere* & *interpunctione*, a pour racines le verbe στίζω, *pungo*, & la prépoſition διὰ, qui, ſelon l'auteur des racines grèques de Port-Royal, vient de δαίω, *divido* ; en ſorte que διαστίξαι ſignifie proprement *Pungere ad dividendum*, ou *Punctis diſtinguere.*

Comment eſt-il donc arrivé que, ſi long temps après l'invention des ſignes diſtinctifs de la *Ponctuation*, il ſe ſoit trouvé des copiſtes & peut-être des auteurs qui écrivoient ſans diſtinction, non ſeulement de phraſes ou de membres de phraſes, mais même des mots ? Par raport aux livres ſaints, il eſt facile de le concevoir. Antérieurs de beaucoup, pour la plupart, à l'art de *ponctuer*, ils ont dû être écrits ſans aucun ſigne de diſtinction. Les iſraélites, ſeſant profeſſion de n'avoir point de commerce avec les autres peuples, ne durent pas être inſtruits promptement de leurs inventions ; & les livres inſpirés, même dans les derniers temps, durent être écrits comme les premiers, tant pour cette cauſe, que par reſpect pour la forme primitive. Ce même reſpect, porté par les juifs juſqu'au ſcrupule & à la minutie, ne leur a pas permis depuis d'introduire, dans le teate ſacré, le moindre caractère étranger : ce ne fut que long temps après leur dernière diſperſion dans toutes les parties de la terre, & lorſque la langue ſainte, devenue une langue morte, eut beſoin de ſecours extraordinaires pour être entendue & conſervée, que les docteurs juifs de Tibériade, aujourdhui connus ſous le nom de *Maſſorèthes*, imaginèrent les *Points-voyelles* (*voyez* POINT), & les ſignes de la *Ponctuation* que les hébraïſants nomment *Accentus pauſantes & diſtinguentes.* Mais les témoignages que je viens de raporter d'une tradition plus ancienne qu'eux ſur la *Ponctuation*, prouve qu'ils n'en inventèrent point l'art ; ils ne firent que le perfectionner, ou plus tôt l'adapter aux livres ſacrés, pour en faciliter l'intelligence.

Pour ce qui eſt des autres nations, ſans avoir le même atachement & le même reſpect que les juifs pour les anciens uſages, elles purent aiſément préférer l'habitude ancienne aux nouveautés que les bons eſprits leur préſentoient : c'eſt une ſuite de la conſtitution naturelle de l'homme ; le peuple ſurtout ſe laiſſe aller volontiers à l'*humeur ſingereſſe*, dont parle Montaigne ; & il n'y a que trop de Savants qui ſont peuple & qui ne ſavent qu'imiter ou même copier. D'ailleurs la communication des idées nouvelles, avant l'invention de l'Imprimerie, n'étoit ni ſi facile, ni ſi prompte, ni ſi univerſelle qu'elle l'eſt aujourdhui ; & ſi nous ſommes étonnés que les anciens ayent fait ſi peu d'attention à l'art de *ponctuer*, il ſeroit preſque ſcandaleux que, dans un ſiècle éclairé comme le nôtre & avec les moyens de communication que nous avons en main, nous négligeaſſions une partie ſi importante de la Grammaire.

« Il eſt très-vrai dit l'abbé Girard (*tom. II, diſc.* xvj, *p.* 435), que, par raport à la pu» reté du langage, à la netteté de la phraſe, à » la beauté de l'expreſſion, à la délicateſſe & à » la ſolidité des penſées, la *Ponctuation* n'eſt » que d'un mince mérite . . . . Mais . . . . la » *Ponctuation* ſoulage & conduit le lecteur ; elle » lui indique les endroits où il convient de ſe » repoſer pour prendre ſa reſpiration, & combien » de temps il y doit mettre ; elle contribue à » l'honneur de l'intelligence, en dirigeant la lec» ture de manière que le ſtupide paroiſſe, comme » l'homme d'eſprit, comprendre ce qu'il lit ; elle » tient en règle l'attention de ceux qui écoutent, & » leur fixe les bornes du ſens : elle remédie aux obſ» curités qui viennent du ſtyle ».

De même que l'on ne parle que pour être entendu, on n'écrit que pour tranſmettre ſes penſées aux abſents d'une manière intelligible. Or il en eſt à peu près de la parole écrite, comme de la parole prononcée. « Le repos de la voix dans le diſcours,

» Diſcours, dit Diderot (*art.* Encyclopédie), & » les ſignes de la *Ponctuation* dans l'écriture, ſe » correſpondent toujours, indiquent également la » liaiſon ou la disjonction des idées ». Ainſi, il y auroit autant d'inconvénient à ſupprimer ou à mal placer dans l'écriture les ſignes de la *Ponctuation*, qu'à ſupprimer ou à mal placer dans la parole les repos de la voix : les uns comme les autres ſervent à déterminer le ſens ; & il y a telle ſuite de mots qui n'auroit, ſans le ſecours des panſes ou des caractères qui les indiquent, qu'une ſignification incertaine & équivoque, & qui pourroit même préſenter des ſens contradictoires, ſelon la manière dont on y grouperoit les mots.

(¶ On lit dans *les Caractères* de la Bruyère (*chap.* xj) : *Ceux au contraire que la fortune aveugle ſans choix & ſans diſcernement a comme accablés de ſes bienfaits, en jouiſſent avec orgueil & ſans modération.* Dans une autre édition, on a mis une virgule après *aveugle*, & une autre après *diſcernement*. C'eſt partout une mauvaiſe *Ponctuation*. Le mot *aveugle* paroît d'abord être un verbe, *ceux ... que la fortune aveugle ;* mais en continuant de lire, on voit que ce doit être un adjectif : ainſi, la phraſe eſt louche. C'eſt que la *Ponctuation* en eſt vicieuſe. La remarque même que je viens de faire exige une virgule après *la fortune :* elle avertira le lecteur que le mot *aveugle* n'eſt pas verbe, parce qu'on ne ſépare point un ſujet ſimple de ſon verbe ; d'ailleurs les additions qui ſuivent ſont explicatives & doivent être entre deux virgules. Il faut donc écrire : *Ceux au contraire que la fortune, aveugle, ſans choix & ſans diſcernement, a comme accablés de ſes bienfaits, en jouïſſent avec orgueil & ſans modération.* Il eſt aiſé de ſentir que l'équivoque occaſionnée ici par le défaut de *Ponctuation*, n'y eſt qu'une faute d'inadvertance : mais il n'eſt pas moins aiſé de s'apercevoir que la mauvaiſe foi peut en abuſer.)

On raporte que le Général Fairfax, au lieu de ſigner ſimplement la ſentence de mort du roi d'Angleterre Charles I, ſongea à ſe ménager un moyen pour ſe diſculper, dans le beſoin, de ce qu'il y avoit d'odieux dans cette démarche, & qu'il prit un détour, qui, bien apprécié, n'étoit qu'un crime de plus ; il écrivit ſans *Ponctuation*, au bas de la ſentence : *Si omnes conſentiunt ego non diſſentio ;* ſe réſervant d'interpréter ſon dire, ſelon l'occurrence, en le *ponctuant* ainſi : *Si omnes conſentiunt, ego non; diſſentio*, au lieu de le *ponctuer* conformément au ſens naturel qui ſe préſente d'abord, & que ſûrement il vouloit faire entendre dans le moment : *Si omnes conſentiunt, ego non diſſentio.*

(¶ Dans la Bulle qui condanne les propoſitions de Baïus, le pape Pie V s'exprime ainſi : *Quas quidem ſententias ſtricto coram nobis examine ponderatas quanquam nonnullæ aliquo pacto ſuſtineri poſſint in rigore & proprio verborum ſenſu ab auctoribus intento damnamus.* Je donne ce texte ſans *Ponctuation*, tel que les défenſeurs du Baianiſme prétendent qu'il eſt dans la copie de la Bulle envoyée par le pape même, & dépoſée dans les archives de la Faculté de Louvain : en conſéquence il prétendent mettre une Virgule après *ponderatas*, & une autre ſeulement après *intento*, comme ſi le ſouverain pontife avoit voulu dire, *Quanquam nonnullæ ſuſtineri poſſint in rigore & proprio verborum ſenſu ab auctoribus intento.* Leurs adverſaires prétendent au contraire qu'il y ait une Virgule après *poſſint*, & qu'il n'y en ait point après *intento ;* en ſorte que le ſens de la Bulle ſoit, *Quas quidem ſententias in rigore & proprio verborum ſenſu damnamus, quanquam nonnullæ aliquo pacto ſuſtineri poſſint.* Ce dernier ſens a été déclaré le véritable par les papes Grégoire XIII & Urbain VII : & les règles de la ſaine Critique confirment cette déciſion ; puiſqu'il ſeroit abſurde de condanner des propoſitions à cauſe d'un ſens étranger qu'elles n'ont ni dans l'eſprit de leurs auteurs ni ſelon la valeur des termes, & que l'on déclare qu'elles peuvent ſe ſoutenir ſous ces deux aſpects. Une *Ponctuation* exacte dans la Bulle auroit prévenu cette chicane, auroit ôté ce vain prétexte aux défenſeurs de Baius, & auroit peut-être arrêté dès l'origine les ſuites d'une affaire qui n'eſt pas encore aſſoupie entièrement.)

« C'eſt par une omiſſion de Points & de Virgules bien marquée, dit le P. Buffier (*Grammaire françoiſe, n°. 975*), » qu'il s'eſt trouvé » des difficultés inſurmontables, ſoit dans le texte » de l'Écriture ſainte, ſoit dans l'expoſition des » dogmes de la Religion, ſoit dans l'énonciation » des lois, des arrêts, & des contrats de la plus » grande conſéquence pour la vie civile. Cependant, ajoûte-t-il, on n'eſt point encore convenu » tout à fait de l'uſage des divers ſignes de la » *Ponctuation*. La plupart du temps, chaque » auteur ſe fait un ſyſtême ſur cela ; & le ſyſtême » de pluſieurs, c'eſt de n'en point avoir . . . Il » eſt vrai qu'il eſt très-difficile ou même impoſſible de faire ſûr la *Ponctuation* un ſyſtême » juſte & dont tout le monde convienne, ſoit à cauſe » de la variété infinie qui ſe rencontre dans la » manière dont les phraſes & les mots peuvent être » arrangés, ſoit à cauſe des idées différentes que » chacun ſe forme à cette occaſion ».

Il me ſemble que le P. Buffier n'a point touché ou n'a touché que trop légèrement la véritable cauſe de la difficulté qu'il peut y avoir à conſtruire & à faire adopter un ſyſtême de *Ponctuation*. C'eſt que les principes en ſont néceſſairement liés à une Métaphyſique très-ſubtile, que tout le monde n'eſt pas en état de ſaiſir & de bien appliquer, ou qu'on ne veut pas prendre la peine d'examiner, ou peut-être tout ſimplement qu'on n'a pas encore aſſez déterminée, ſoit pour ne s'en être pas ſuffiſamment

occupé, ſoit pour l'avoir imaginée toute autre qu'elle n'eſt.

Tout le monde ſent la juſteſſe qu'il y a à définir la *Ponctuation*, comme je l'ai fait dès le commencement, l'Art d'indiquer dans l'écriture, par les ſignes reçus, la proportion des pauſes que l'on doit faire en parlant.

Les caractères uſuels de la *Ponctuation* ſont la Virgule, qui marque la moindre de toutes les pauſes, une pauſe preſque inſenſible; un Point & une Virgule, qui déſigne une pauſe un peu plus grande; les deux Points, qui annoncent un repos encore un peu plus conſidérable; & le Point, qui marque la plus grande de toutes les pauſes.

Le choix de ces caractères devant dépendre de la proportion qu'il convient d'établir dans les pauſes, l'art de *ponctuer* ſe réduit à bien connoître les principes de cette proportion: or il eſt évident qu'elle doit ſe regler ſur les beſoins de la reſpiration, combinés néanmoins avec les ſens partiels qui conſtituent les propoſitions totales.

1°. Si l'on n'avoit égard qu'aux beſoins de la reſpiration, le diſcours devroit ſe partager en parties à peu près égales; & ſouvent on ſuſpendroit mal-adroitement un ſens qui pourroit même par là devenir inintelligible; d'autres fois on uniroit enſemble des ſens tout à fait diſſemblables & ſans liaiſon, ou la fin de l'expreſſion d'un ſens avec le commencement d'un autre.

2°. Si au contraire on ne ſe propoſoit que la diſtinction des ſens partiels, ſans égard aux beſoins de la reſpiration; chacun placeroit les caractères diſtinctifs, ſelon qu'il jugeroit convenable d'anatomiſer plus ou moins les parties du diſcours: l'un le couperoit par maſſes énormes, qui mettroient hors d'haleine ceux qui voudroient les prononcer de ſuite; l'autre le réduiroit en particules, qui feroient de la parole une eſpèce de bégaiement dans la bouche de ceux qui voudroient marquer toutes les pauſes écrites.

3°. Outre qu'il faut combiner les beſoins des poumons avec les ſens partiels, il eſt encore indiſpenſable de prendre garde aux différents degrés de ſubordination qui conviennent à chacun de ces ſens partiels dans l'enſemble d'une propoſition ou d'une période, & d'en tenir compte dans la *Ponctuation* par une gradation proportionnée dans le choix des ſignes. Sans cette attention, les parties ſubalternes du troiſième ordre, par exemple, ſeroient ſéparées entre elles par des intervalles égaux à ceux qui diſtinguent les parties du ſecond ordre & du premier; & cette égalité des intervalles amèneroit dans la prononciation une ſorte d'équivoque, puiſqu'elle préſenteroit, comme parties également dépendantes d'un même Tout, des ſens réellement ſubordonnés les uns aux autres & diſtingués par différents degres d'affinité.

Que ſaudroit-il donc penſer d'un ſyſtême de *Ponctuation* qui exigeroit, entre les parties ſubalternes d'un membre de période, des intervalles plus conſidérables qu'entre les membres primitifs de la période? Tel eſt celui de l'abbé Girard, qui veut (*tome II*, *page* 463) que l'on *ponctue* ainſi la période ſuivante:

Si l'on fait attention à la conformation délicate du corps féminin: ſi l'on connoît l'influence des mouvements hyſtériques: & ſi l'on ſait que l'action en eſt auſſi forte qu'irrégulière; on excuſera facilement les foibleſſes des femmes.

C'eſt l'exemple qu'il allègue d'une règle qu'il énonce en ces termes: « Il n'eſt pas eſſenciel aux » deux points de ſervir toujours à diſtinguer des » membres principaux de période; il leur arrive » quelquefois de ſe trouver entre les parties ſubal- » ternes d'un membre principal, qui n'eſt diſtingué » de l'autre que par la Virgule *ponctuée*. Cela a » lieu lorſqu'on fait énumération de pluſieurs choſes » indépendantes entre elles, pour les rendre toutes » dépendantes d'une autre qui achève le ſens ». Mais, je le demande, qu'importe à l'enſemble de la période l'indépendance intrinsèque des parties que l'on y réunit? s'il y faut faire attention pour bien *ponctuer*, & s'il faut *ponctuer* d'après la règle de l'académicien; il faut donc écrire ainſi la phraſe ſuivante:

L'officier: le ſoldat: & le valet ſe ſont enrichis à cette expédition.

Cependant l'abbé Girard lui-même n'y met que des Virgules; & il fait bien, quoiqu'il y ait énumération de pluſieurs choſes indépendantes entre elles, rendues toutes dépendantes de l'attribut commun, *ſe ſont enrichis à cette expédition*, lequel attribut achève le ſens. Ce grammairien a ſenti ſi vivement qu'il n'y avoit qu'une bonne Métaphyſique qui pût éclaircir les principes des langues, qu'il fait continuellement les frais d'aller la chercher fort loin, quoiqu'elle ſoit ſouvent aſſez ſimple & aſſez frapante; il lui arrive alors de laiſſer la bonne pour des pointilleries ou du précieux.

Il s'eſt encore mépris ſur le titre de ſon ſeizième diſcours, qu'il a intitulé *De la* Ponctuation *françoiſe*. Un ſyſtême de *Ponctuation*, conſtruit ſur de ſolides fondements, n'eſt pas plus propre à la langue françoiſe qu'à toute autre langue: c'eſt une partie de l'objet de la Grammaire générale; & cette partie eſſencielle de l'Orthographe ne tient de l'uſage national que le nombre, la figure, & la valeur des ſignes qu'elle emploie.

Mais paſſons au détail du ſyſtême qui doit naître naturellement des principes que je viens d'établir. J'en réduis tous les règles à quatre chefs principaux, relativement aux quatre eſpèces de caractères uſités dans notre *Ponctuation*.

1. *De la Virgule.* La Virgule doit être le ſeul caractère dont on faſſe uſage partout où l'on ne fait qu'une ſeule diviſion des ſens partiels, ſans

aucune ſoudiviſion ſubalterne. La raiſon de cette première règle générale, eſt que la diviſion dont il s'agit ſe faſant pour ménager la foibleſſe ou de l'organe ou de l'intelligence, mais toujours un peu aux dépens de l'unité de la penſée totale, qui eſt réellement indiviſible, il ne faut accorder aux beſoins de l'humanité que ce qui leur eſt indiſpenſablement néceſſaire, & conſerver le plus ſcrupuleuſement qu'il eſt poſſible la vérité & l'unité de la penſée, dont la parole doit préſenter une image fidèle. C'eſt donc le cas d'employer la Virgule, qui eſt ſuffiſante pour marquer un repos ou une diſtinction, mais qui, indiquant le moindre de tous les repos, déſigne auſſi une diviſion qui altère peu l'unité de l'expreſſion & de la penſée. Appliquons cette règle générale aux cas particuliers.

1°. Les parties ſimilaires d'une même propoſition compoſée doivent être ſéparées par des Virgules, pourvu qu'il y en ait plus de deux, & qu'aucune de ces parties ne ſoit ſoudiviſée en d'autres parties ſubalternes.

Exemples pour pluſieurs ſujets : *La richeſſe, le plaiſir, la ſanté, deviennent des maux pour qui ne ſait pas en uſer* (Théorie des ſentiments, *chap.* xiv.)

Le regret du paſſé, le chagrin du préſent, l'inquiétude ſur l'avenir, ſont les fléaux qui affligent le plus le genre humain. (Ibid.)

Exemple de pluſieurs attribus réunis ſur un même ſujet : *Un prince d'une naiſſance incertaine, nourri par une femme proſtituée, élevé par des bergers, & depuis devenu chef de brigands, jeta les premiers fondements de la capitale du monde.* (Vertot, *Révolut. rom.* liv. I.)

Exemple de pluſieurs verbes raportés au même ſujet : *Il alla dans cette caverne, trouva les inſtruments, abattit les peupliers, & mit en un ſeul jour un vaiſſeau en état de voguer.* (Télémaq. *liv. VII.*)

Exemple de pluſieurs compléments d'un même verbe : *Ainſi que d'autres encore plus anciens qui enſeignèrent à ſe nourrir de bled, à ſe vétir, à ſe faire des habitations, à ſe procurer les beſoins de la vie, à ſe précautionner contre les bêtes féroces.* (Trad. par l'abbé d'Olivet de cette phraſe de Cicéron, qui peut auſſi entrer en exemple : *Etiam ſuperiores qui fruges, qui veſtitum, qui tecta, qui cultum vitæ, qui præſidia contra feras invenerunt.* (Tuſcul. *liv XXV.*)

L'abbé Girard (*tom. II, pag.* 456) ſe conforme à la règle que l'on vient de propoſer, & *ponctue* avec la Virgule la phraſe ſuivante :

Je connois quelqu'un qui loue ſans eſtimer, qui décide ſans connoître, qui contredit ſans avoir d'opinion, qui parle ſans penſer, & qui s'occupe ſans rien faire.

Quatre lignes plus bas, il *ponctue* avec les deux Points une autre phraſe tout à fait ſemblable à celle-là, & qui par conſéquent n'exigeoit pareillement que la Virgule.

C'eſt un mortel qui ſe moque du Qu'en-dira-t-on : qui n'eſt occupé que du plaiſir : qui critique hardiment tout ce qui lui déplaît : dont l'eſprit eſt fécond en ſyſtêmes, & le cœur peu ſuſceptible d'attachement : que tout le monde recherche & veut avoir à ſa compagnie.

Dire, pour juſtifier cette diſparate, que les parties ſimilaires du premier exemple ſont en raport d'union & celles du ſecond en raport de partie intégrante ; c'eſt fonder une différence trop réelle ſur une diſtinction purement nominale, parce que le raport de partie intégrante eſt un vrai raport d'union, puiſque les parties intégrantes ont entre elles une union néceſſaire pour l'intégrité du Tout : d'ailleurs, quelque réelle que pût être cette diſtinction, elle ne pourroit jamais être miſe à la portée du grand nombre, même du grand nombre des gens de Lettres ; & ce ſeroit un abus que d'en faire un principe dans l'art de *ponctuer*, qui doit être acceſſible à tous. Il ne faut donc que la Virgule au lieu des deux Points dont s'eſt ſervi l'académicien ; & la ſeule Virgule qu'il a employée, il faut la ſupprimer en vertu de la règle ſuivante.

2°. Lorſqu'il n'y a que deux parties ſimilaires, ſi elles ne ſont que rapprochées ſans conjonction, le beſoin d'indiquer la diverſité de ces parties exige entre deux une Virgule dans l'orthographe & une pauſe dans la prononciation. Exemple : *Des anciennes mœurs, un certain uſage de la pauvreté, rendoient à Rome les fortunes à peu près égales.* (Monteſquieu, *Grandeur & décadence des romains*, chap. *iv.*)

Si les deux parties ſimilaires ſont liées par une conjonction & que les deux enſemble n'excèdent pas la portée commune de la reſpiration, la conjonction ſuffit pour marquer la diverſité des parties ; & la Virgule romproit mal à propos l'unité du Tout qu'elles conſtituent, puiſque l'organe n'exige point de repos. Exemples : *L'imagination & le jugement ne ſont pas toujours d'accord.* (*Grammaire* de Buffier, n°. 980). *Il parle de ce qu'il ne ſait point ou de ce qu'il ſait mal.* (La Bruyère, *chap.* xj.)

Mais ſi les deux parties ſimilaires réunies par la conjonction ont une certaine étendue, qui empêche qu'on ne puiſſe aiſément les prononcer tout de ſuite ſans reſpirer ; alors, nonobſtant la conjonction, qui marque la diverſité, il faut faire uſage de la Virgule, pour indiquer la panſe : c'eſt le beſoin ſeul de l'organe qui fait ici la loi. Exemples : *Il formoit ces foudres dont le bruit a retenti par tout le monde, & ceux qui grondent encore ſur le point d'éclater.* (Péliſſon.) *Elle* (l'Égliſe) *n'a jamais regardé comme purement inſpiré de Dieu que ce que les apôtres ont écrit, ou ce qu'ils ont confirmé par leur autorité.* (Boſſuet, *Diſc. ſur l'Hiſt. univ.* part. II.)

Reſtaut (*ch.* xvj) veut qu'on écrive ſans Virgule : *L'exercice & la frugalité fortifient le tempérament. Je ne veux plus vous voir ni vous parler ;* & il fait bien. « Mais on met la Virgule, dit-il, » avant ces conjonctions, ſi les termes qu'elles » aſſemblent ſont accompagnés de circonſtances ou » de phraſes incidentes, comme quand on dit : » *L'exercice que l'on prend à la chaſſe, & la* » *frugalité que l'on obſerve dans les repas, for-* » *tifient le tempérament. Je ne veux plus vous* » *voir dans l'état où vous êtes, ni vous parler* » *des riſques que vous courez* ». Cette remarque indique une raiſon fauſſe ; l'addition d'une circonſtance ou d'une phraſe incidente ne rompt jamais l'unité de l'expreſſion totale, & conſequemment n'amène jamais le beſoin d'en ſéparer les parties par des pauſes : ce n'eſt que quand les parties s'alongent aſſez pour fatiguer l'organe de la prononciation, qu'il faut indiquer un repos entre deux par la Virgule ; ſi l'addition n'eſt pas aſſez conſidérable pour cela, il ne faudra point de Virgule ; & l'on dira très-bien ſans pauſe : *Un exercice modéré & une frugalité honnête fortifient le tempérament. Je ne veux plus vous voir ici ni vous parler ſans temoins :* dans ce cas, la règle de Reſtaut eſt fauſſe, pour être trop générale.

3°. Ce qui vient d'être dit des deux parties ſimilaires d'une propoſition compoſée, doit encore ſe dire des membres d'une période qui n'en a que deux, lorſque ni l'un ni l'autre n'eſt ſubdiviſé en parties ſubalternes dont la diſtinction exige la Virgule : il faut alors en ſéparer les deux membres par une ſimple Virgule. Exemples : *La certitude de nos connoiſſances ne ſuffit pas pour les rendre précieuſes, c'eſt leur importance qui en fait le prix.* (*Théor. des ſent.* chap. j.) *On croit quelquefois haïr la flatterie, mais on ne hait que la manière de flatter.* (La Rocheſoucault, *Penſée*, 329, édit. de 1741.) *Si nous n'avions point de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaiſir à en remarquer dans les autres.* (Id. *Penſée* 31.)

L'abbé Girard, au lieu d'employer un Point & une Virgule dans les périodes ſuivantes (*tome* 1, *page* 458) ; auroit dû les *ponctuer* par une ſimple Virgule, en cette manière : *L'homme manque ſouvent de raiſon, quoiqu'il ſe définiſſe un être raiſonnable. Si Céſar eût eu la juſtice de ſon côté, Caton ne ſe ſeroit pas déclaré pour Pompée. Non ſeulement il lui a refuſé ſa protection, mais il lui a encore rendu de mauvais ſervices.*

4°. Dans le ſtyle coupé, où un ſens total eſt énoncé par pluſieurs propoſitions qui ſe ſuccèdent rapidement, & dont chacune a un ſens ſoi & qui ſemble complet ; la ſimple Virgule ſuffit encore pour ſéparer ces propoſitions, ſi aucune d'elles n'eſt diviſée en d'autres parties ſubalternes qui exigent la Virgule.

Exemple : *Les voilà comme deux bêtes cruelles qui cherchent à ſe déchirer ; le feu brille dans leurs yeux, ils ſe raccourciſſent, ils s'alongent, ils ſe baiſſent, ils ſe relèvent, ils s'élancent, ils ſont altérés de ſang.* (*Télém.* liv. xvi). On débute par une propoſition générale, *Les voilà comme deux bêtes cruelles qui cherchent à ſe déchirer ;* & elle eſt ſéparée du reſte par une *Ponctuation* plus forte : les autres propoſitions ſont comme différents aſpects & divers développements de la première.

Autre exemple : *Il vient une nouvelle, on en raporte les circonſtances les plus marquées, elle paſſe dans la bouche de tout le monde, ceux qui en doivent être les mieux inſtruits la croient & la répandent, j'agis ſur cela ; je ne crois pas être blâmable.* « Toutes les parties de » cette période, dit le P. Buffier (*Gramm. franç. n°. 997*), ne ſont que des circonſtances ou des » jours particuliers de cette propoſition principale, » *Je ne crois pas être blâmable* ». C'eſt auſſi pour cela que je l'ai ſéparée du reſte par une *Ponctuation* plus forte ; ce que n'a pas fait le P. Buffier.

Quoique chacune des propoſitions dont il s'agit ici ſoit iſolée par raport à ſa conſtitution grammaticale, elle a cependant avec les autres une affinité logique, qui les rend toutes parties ſimilaires d'un ſens unique & principal : ſi elles ne ſont unies ſenſiblement par aucune conjonction expreſſe, c'eſt pour arrêter moins la marche de l'eſprit par l'attirail trainant des mots ſuperflus, & pour donner au ſtyle plus de feu & de vivacité. L'exemple de *Télémaque* offre une peinture bien plus animée ; & celui du P. Buffier eſt une apologie qui a beaucoup plus de chaleur, que ſi l'on avoit lié ſcrupuleuſement par des conjonctions expreſſes les parties de ces deux enſembles. Ce ſeroit donc aller directement contre l'eſprit du ſtyle coupé, & détruire ſans beſoin la vérité & l'unité de la penſée totale, que d'en aſſujettir l'expreſſion à une prononciation appeſantie par des intervalles trop grands : il en faut pour la diſtinction des ſens partiels & pour les repos de l'organe ; mais rendons-les les plus courts qu'il eſt poſſible, & contentons-nous de la Virgule quand une diviſion ſubalterne n'exige rien de plus.

C'eſt pourtant l'uſage de la plupart des écrivains, & la règle preſcrite par le grand nombre des grammairiens, de ſéparer ces propoſitions coupées par un Point & une Virgule ou même par deux Points. Mais outre que je ſuis perſuadé, comme je l'ai déja dit, que l'autorité, dans cette matière, ne doit être conſiderée qu'autant qu'elle vient à l'appui des principes raiſonnés ; ſi l'on examine ceux qui ont dirigé les grammairiens dont il s'agit, il ſera facile de reconnoître qu'ils ſont erronés.

« On le met, dit Reſtaut parlant du Point (*chap.* xvj), » à la fin d'une phraſe ou d'une » période dont le ſens eſt abſolument fini, c'eſt à

» dire, lorſque ce qui la ſuit eſt tout à fait indé-
» pendant. Nous obſerverons, ajoûte-t-il un peu
» après, que, dans le ſtyle concis & coupé, on
» met ſouvent les deux Points à la place du Point,
» *parce que les phraſes étant courtes, elles ſem-*
» *blent moins détachées les unes des autres* ».

Il eſt évident que ce grammairien donne en preuve une choſe qui eſt abſolument fauſſe : car c'eſt une erreur ſenſible de faire dépendre le degré d'affinité des phraſes, de leur plus ou moins d'étendue; un atome n'a pas plus de liaiſon avec un atome, qu'une montagne avec une montagne. D'ailleurs c'eſt une mépriſe réelle de faire conſiſter la plénitude du ſens dans la plénitude grammaticale de la propoſition, s'il eſt permis de parler ainſi : les deux exemples que l'on vient de voir le démontrent aſſez; & l'abbé Girard va le démontrer encore dans un raiſonnement dont j'adopte volontiers l'hypothèſe, quoique j'en rejette la conſequence ou qne j'en déduiſe une tont oppoſée.

Il propoſe l'exemple que voici dans le ſtyle coupé, & il en ſépare les propoſitions partielles par les deux Points : *L'amour eſt une paſſion de pur caprice : il attribue du mérite à l'objet dont on eſt touché : il ne fait pourtant pas aimer le mérite : jamais il ne ſe conduit par reconnoiſſance : tout eſt chez lui goût ou ſenſation : rien n'y eſt lumière ni vertu.* « Pour rendre plus ſen-
» ſible, dit-il enſuite (*tome II, page 461*), la
» différence qu'il y a entre la diſtinction que
» doivent marquer les deux Points & celle à qui
» la Virgule *ponctuée* eſt affectée, je vas donner
» à l'exemple raporté un autre tour, qui, en
» mettant une liaiſon de dépendance entre les
» portions qui les compoſent, exigera qne la
» diſtinction ſoit alors repréſentée autrement que
» par les deux points : *L'amour eſt une paſſion*
» *de pur caprice; qui attribue du mérite à l'objet*
» *aimé; mais qui ne fait pas aimer le mérite;*
» *à qui la reconnoiſſance eſt inconnue; parce*
» *que chez lui tout ſe porte à la volupté; & que*
» *rien n'y eſt lumière ni ne tend à la vertu* ».

Il eſt vrai, & c'eſt l'hypothèſe qne j'adopte & qu'on ne peut pas refuſer d'admettre; il eſt vrai que c'eſt le même fonds de penſée ſous deux formes différentes; que la liaiſon des parties n'eſt que préſumée, pour ainſi dire, ou ſentie ſous la première forme, & qu'elle eſt expreſſément énoncée dans la ſeconde; mais qn'elle eſt effectivement la même de part & d'autre. Que ſuit-il de là? l'académicien en conclut qu'il faut une *Ponctuation* plus forte dans le premier cas, parce qne la liaiſon y eſt moins ſenſible : & qu'il faut une *Ponctuation* moins forte dans le ſecond cas, parce qoe l'affinité des parties y eſt exprimée poſitivement. J'oſe prétendre au contraire qne la *Ponctuation* doit être la même de part & d'autre, parce que de part & d'autre il y a réellement la même liaiſon, la même affinité; & que les pauſes, dans la prononciation, comme les ſignes qui les marquent dans l'écriture, doivent être proportionnées aux degrés réels d'affinité qui ſe trouvent entre les ſens partiels d'une énonciation totale.

Mais il eſt certain que, dans tous les exemples que l'on raporte du ſtyle coupé, il y a, entre les propoſitions élémentaires qui font un enſemble, une liaiſon auſſi réelle que ſi elle étoit marquée par des conjonctions expreſſes, quand même on ne pourroit pas les réduire à cette forme conjonctive : tous ces ſens partiels concourent à la formation d'un ſens total & unique, dont il ne faut alterer l'unité que le moins qu'il eſt poſſible, & dont par conſéquent on ne doit ſéparer les parties que par les moindres intervalles poſſibles dans la prononciation, & par des Virgules dans l'écriture.

5°. Si une propoſition eſt ſimple & ſans hyperbate, & que l'étendue n'en excède pas la portée commune de la reſpiration; elle doit s'écrire de ſuite ſans aucun ſigne de *Ponctuation*. Exemples : *L'homme injuſte ne voit la mort que comme un fantôme affreux.* (*Théor. des ſent.* chap. *xiv.*) *Il eſt plus honteux de ſe défier de ſes amis que d'en être trompé.* (La Rochefoucault, *Penſée* 84.) *Mea mihi conſcientia pluris eſt quam omnium ſermo.* (Cic. *Ad Attic.* xij. 28.) *Je préfère le témoignage de ma conſcience à tous les diſcours qu'on peut tenir de moi.* (L'abbé d'Olivet, *Traduct.* de cette *Penſée* de Cicéron.)

Mais ſi l'étendue d'nne propoſition excède la portée ordinaire de la reſpiration, dont la meſure eſt à peu près dans le dernier exemple que je viens de citer; il faut y marquer des repos par des Virgules, placées de manière qu'elles ſervent à y diſtingner quelques-unes des parties conſtitutives, comme le ſujet logique, la totalité d'un complément objectif, d'un complément acceſſoire ou circonſtanciel du verbe, un attribut total, *&c.*

Exemple où la Virgule diſtingue le ſujet logique : *La venue des faux chriſts & des faux prophètes, ſembloit être un plus prochain acheminement à la dernière ruine.* (Boſſuet, *Diſc. ſur l'Hiſt. univ.* part. II.)

Exemple où la Virgule ſépare nn complément circonſtanciel : *Chaque connoiſſance ne ſe dévelope, qu'après qu'un certain nombre de connoiſſances précedentes ſe ſont dévelopées.* (Fontenelle, *Préface des éléments de la Géometrie de l'infini.*)

Exemple où la Virgule ſert à diſtinguer un complément acceſſoire : *L'homme impatient eſt entraîné par ſes déſirs indomptés & farouches, dans un abîme de malheurs.* (*Télém.* liv. XXIV.)

Lorſque l'ordre natnrel d'une propoſition ſimple eſt troublé par quelque hyperbate, la partie tranſpoſée doit être terminée par une Virgule, ſi elle commence la propoſition; elle doit être entre deux

Virgules, ſi elle eſt enclavée dans d'autres parties de la propoſition.

Exemple de la première eſpèce : *Toutes les vérités produites ſeulement par le Calcul, on les pourroit traiter de vérités d'expérience.* (Fontenelle, *ibid*). C'eſt le complément objectif qui ſe trouve ici à la tête de la phraſe entière.

Exemple de la ſeconde eſpèce : *La verſification des grecs & des latins, par un ordre réglé de ſyllabes brèves & longues, donnoit à la mémoire une priſe ſuffiſante.* (*Théor. des ſent.* chap. *iij*). Ici c'eſt un complément modificatif qui ſe trouve jeté entre le ſujet logique & le verbe.

Il n'en eſt pas de même du complément déterminatif d'un nom; quoique l'hyperbate en diſpoſe, comme cela arrive fréquemment dans la Poéſie, on n'y emploie pas la Virgule, à moins que le trop d'étendue de la phraſe ne l'exige pour le ſoulagement de la poitrine. Le grand prêtre Joad parle ainſi à Abner (*Athalie*, act. I, ſc. I):

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait auſſi *des méchants* arrêter *les complots.*

Rouſſeau (*Ode ſacrée*, tirée du Pſ. 90) emploie une ſemblable hyperbate :

Le juſte eſt invulnérable;
De ſon bonheur immuable
Les anges ſont *les garants.*

Remarquez encore que je n'indique l'uſage de la Virgule, que pour les cas où l'ordre naturel de la propoſition eſt troublé par l'hyperbate; car s'il n'y avoit qu'inverſion, la Virgule n'y ſeroit néceſſaire qu'autant qu'elle pourroit l'être dans le cas même où la conſtruction ſeroit directe.

De tant d'objets divers le biſarre aſſemblage.
Racine.

Je ne ſentis point devant lui le déſordre où nous jette ordinairement la préſence des grands hommes (Dialogue de Sylla & d'Eucrate). Il ne faut point de Virgule en ces exemples, parce qu'on n'y en mettroit point ſi l'on diſoit ſans inverſion, *Le biſarre aſſemblage de tant d'objets divers; Je ne ſentis point devant lui le déſordre où la préſence des grands hommes nous jette ordinairement.*

La raiſon de ceci eſt ſimple : le renverſement d'ordre amené par l'inverſion ne rompt pas la liaiſon des idées conſécutives; & la *Ponctuation* ſeroit en contradiction avec l'ordre actuel de la phraſe, ſi l'on introduiſoit des pauſes où la liaiſon des idées eſt continue.

6°. Il faut mettre entre deux Virgules toute propoſition incidente purement explicative, & écrire de ſuite ſans Virgule toute propoſition incidente déterminative. Une propoſition incidente explicative eſt une eſpèce de remarque interjective, qui n'a pas, avec l'antécédent, une liaiſon néceſſaire, puiſqu'on peut la retrancher ſans altérer le ſens de la propoſition principale; elle ne fait pas, avec l'antécédent, un tout indiviſible; c'eſt plus tôt une répétition du même antécédent ſous une forme plus dévelopée : mais une propoſition incidente déterminative eſt une partie eſſentielle du Tout logique qu'elle conſtitue avec l'antécédent; l'antécédent exprime une idée partielle, la propoſition incidente déterminative en exprime une autre, & toutes deux conſtituent une ſeule idée totale & indiviſible, de manière que la ſuppreſſion de la propoſition incidente changeroit le ſens de la principale, quelquefois juſqu'à la rendre fauſſe. Il y a donc un fondement juſte & raiſonnable à employer la Virgule pour celle qui eſt explicative, & à ne pas s'en ſervir pour celle qui eſt déterminative : dans le premier cas, la Virgule indique la diverſité des aſpects ſous leſquels eſt préſentée la même idée, & le peu de liaiſon de l'incidente avec l'antécédent; dans le ſecond cas, la ſuppreſſion de la Virgule indique l'union intime & indiſſoluble des deux idées partielles exprimées par l'antécédent & par l'incidente.

Il faut donc écrire avec la Virgule : *Les paſſions, qui ſont les maladies de l'âme, ne viennent que de notre révolte contre la raiſon.* (*Penſée de Cicéron*, par l'abbé d'Olivet.)

Il faut écrire ſans Virgule : *La gloire des grands hommes ſe doit toujours meſurer aux moyens dont ils ſe ſont ſervis pour l'aquérir.* (La Rochefoucault *Penſée* 157.)

Les propoſitions incidentes ne ſont pas toujours amenées par *qui*, *que*, *dont*, *lequel*, *duquel*, *auquel*, *laquelle*, *leſquels*, *deſquels*, *auxquels où*, *comment*, &c; c'eſt quelquefois un ſimple adjectif ou un participe ſuivi de quelques compléments, mais il peut toujours être ramené au tour conjonctif. Ces additions ſont explicatives, quand elles précèdent l'antécédent, ou que l'antécédent précède le verbe tandis que l'addition ne vient qu'après : dans l'un & l'autre cas, il faut uſer de la Virgule pour la raiſon déja alléguée. Exemples :

Soumis avec reſpect à ſa voſonté ſainte,
Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai point d'autre crainte;
Athalie, act. I, ſc. I.

Avides de plaiſir, nous nous flattons d'en recevoir de tous les objets inconnus qui ſemblent nous en promettre. (*Théorie des ſentim.* chap. *iv.*)

Le fruit meurt en naiſſant, dans ſon germe infecté.
Henriade, chant *iv.*

Digitized by Google

Lorſque ces additions ſuivent immédiatement l'antécédent, on peut conclure qu'elles ſont explicatives, ſi on peut les retrancher ſans altérer le ſens de la propoſition principale; & dans ce cas, on doit employer la Virgule.

Daigne, daigne, mon Dieu, ſur Mathan & ſur elle
Répandre cet eſprit d'imprudence & d'erreur,
De la chute des rois funeſte avant-coureur.

Athalie, act. I, ſc. I.

7°. Toute addition miſe à la tête ou dans le corps d'une phraſe & qui ne peut être regardée comme faiſant partie de ſa conſtitution grammaticale, doit être diſtinguée du reſte par une Virgule miſe après, ſi l'addition eſt à la tête; & ſi elle eſt enclavée dans le corps de la phraſe, elle doit être entre deux Virgules. Exemples:

Contre une fille qui devient de jour en jour plus inſolente, qui me manque, à moi, qui vous manquera bientôt, à vous. (*Le père de famille*, act. III, ſc. viij.) Cet *à moi* & cet *à vous* ſont deux véritables hors-d'œuvre, introduits par énergie dans l'enſemble de la phraſe, mais entièrement inutiles à ſa conſtitution grammaticale.

Oculorum, inquit Plato, eſt ſenſus acerrimus, quibus ſapientiam non cernimus. (Cic. *De Finibus*, II. 16.) Ici l'on voit la petite propoſition, *inquit Plato*, inſérée accidentellement dans la principale, à laquelle elle n'a aucun raport grammatical, quoiqu'elle ait avec elle une liaiſon logique.

Non, non, bien loin d'être des demi-dieux, ce ne ſont pas même des hommes. (*Télémaque*, liv. XVII.) Ces deux *non*, qui commencent la phraſe, n'ont avec elle aucun lien grammatical; c'eſt une addition emphatique, dictée par la vive perſuaſion de la vérité qu'énonce enſuite Télémaque.

O Mortels, l'eſpérance enivre. (*Méditat. ſur la Foi*, par M. de Vauvenargues.) Ces deux mots, *ô Mortels*, ſont entièrement indépendants de la ſyntaxe de la propoſition ſuivante, & doivent en être ſéparés par la Virgule; c'eſt le ſujet d'un verbe ſouſentendu à la ſeconde perſonne du pluriel; par exemple, du verbe *écoutez*, ou *prenez-y garde*: or ſi l'auteur avoit dit, *Mortels prenez-y garde, l'eſpérance enivre*, il auroit énoncé deux propoſitions diſtinctes, qu'il auroit dû ſéparer par la virgule: cette diſtinction n'eſt pas moins néceſſaire, parce que la première propoſition devient elliptique, ou plus tôt elle l'eſt encore plus, pour empêcher qu'on ne cherche à raporter à la ſeconde un mot qui ne peut lui convenir.

Il ſuit de cette remarque que, quand l'apoſtrophe eſt avant un verbe à la ſeconde perſonne, on ne doit pas l'en ſéparer par la Virgule, parce que le ſujet ne doit pas être ſéparé de ſon verbe; il faut donc écrire ſans Virgule: *Tribuns cedez la place aux conſuls.* (*Révolut. rom.* liv. II.) Cependant l'uſage univerſel eſt d'employer la Virgule dans ce cas-là même; mais c'eſt un abus introduit par le beſoin de *ponctuer* ainſi dans les occurrences où l'apoſtrophe n'eſt pas ſujet du verbe, & ces occurrences ſont très-fréquentes.

Vous avez vaincu, Plébéiens (Ibid.) Il faut ici la Virgule, quoique le mot *Plébéiens* ſoit ſujet de *avez vaincu*: mais ce ſujet eſt d'abord exprimé par *vous*, mis à ſa place naturelle; & le mot *Plébéiens* n'eſt plus qu'un hors-d'œuvre grammatical.

Pour mademoiſelle, elle paroît trop inſtruite de ſa beauté. (L'abbé Girard.) Ces deux mots, *pour mademoiſelle*, doivent être diſtingués de reſte par la Virgule; parce qu'ils ne peuvent ſe lier grammaticalement avec une autre partie de la propoſition ſuivante, & qu'ils doivent en conſéquence être regardés comme tenant à une autre propoſition elliptique, par exemple, *Je parle pour mademoiſelle.*

8°. Une propoſition à la ſuite d'une autre commence quelquefois par un adverbe ou une phraſe adverbiale, qui n'a aucune liaiſon grammaticale avec le reſte de la propoſition; tels ſont *ainſi*, *autrement*, *de cette manière*, *d'une autre manière*, *par exemple*, &c: alors il faut mettre une Virgule après ces mots, pour marquer qu'ils apartiennent à une autre propoſition que l'ellipſe a ſupprimée. Exemples:

Il n'y a point de véritable bonheur ſans la vertu; ainſi, il n'y a point de pécheur qui ſoit véritablement heureux. (Reſtaut, qui mal à propos fait d'*ainſi*, en pareil cas, une conjonction.) C'eſt comme ſi l'on diſoit, *Puiſque la choſe eſt ainſi*, ou *La choſe étant ainſi.*

Soyez plus ſage; autrement, vous vous en trouverez mal, c'eſt à dire, *ſi vous faites autrement.*

Il ſeroit apparemment très-facile de multiplier beaucoup davantage les obſervations que l'on pourroit faire ſur l'uſage de la Virgule, en entrant dans le détail de tous les cas particuliers. Mais je crois qu'il ſuffit d'avoir expoſé les règles les plus générales & qui ſont d'une néceſſité plus commune; parce que, quand on en aura compris le ſens, la raiſon, & le fondement, on ſaura très-bien *ponctuer* dans les autres cas qui ne ſont point ici détaillés: il ſuffira de ſe rappeler que la *Ponctuation* doit marquer, ou repos, ou diſtinction, ou l'un & l'autre à la fois, & qu'elle doit être proportionnée à la ſubordination des ſens.

Mais avant de paſſer au ſecond article, je terminerai celui-ci par une remarque de l'abbé Girard, dont j'adopte volontiers la doctrine ſur ce point, ſans garantir le ton dont il l'énonce. » Quelques perſonnes, dit-il (*Diſc.* xvj, *tom.* II,

Digitized by Google

pag. 445), » ne mettent jamais de Virgule avant » la conjonction *&*, même dans l'énumération; » en quoi on ne doit pas les imiter, du moins » dans la dernière circonſtance : car tous les énu- » mératifs ont droit de diſtinction, & l'un n'en » a pas plus que l'autre. La Virgule eſt alors » d'autant plus néceſſaire avant la conjonction, » qu'elle y ſert à faire connoître que celle-ci » emporte là une idée de clôture, par laquelle » elle indique la fin de l'énumération; & cette » Virgule y ſert de plus à montrer que le dernier » membre n'a pas, avec celui qui le précède im- » médiatement, une liaiſon plus étroite qu'avec » les autres. Ainſi, la raiſon qui fait diſtinguer » le ſecond du premier, fait également diſtinguer « le troiſième du ſecond, & ſucceſſivement tous » ceux dont l'énumération eſt compoſée : il faut » donc que la Virgule ſe trouve entre chaque énu- » mératif ſans exception ». J'ajoûterai que, ſi les parties de l'énumération doivent être ſéparées par une *Ponctuation* plus forte que la Virgule, pour quelqu'une des cauſes que l'on verra par la ſuite, cette *Ponctuation* forte doit reſter la même avant la conjonction qui amène la dernière partie.

II. *Du Point avec une Virgule.* Lorſque les parties principales dans leſquelles une propoſition eſt d'abord partagée, ſont ſoudiviſées en parties ſubalternes; les parties ſubalternes doivent être ſéparées entre elles par une ſimple Virgule, & les parties principales par un Point & une Virgule.

On ne doit rompre l'unité de la propoſition entière que le moins qu'il eſt poſſible; mais on doit encore préférer la netteté de l'énonciation orale ou écrite, à la repréſentation trop ſcrupuleuſe de l'unité du ſens total, laquelle, après tout, ſe fait aſſez connoître par l'enſemble de la phraſe, & dont l'idée ſubſiſte toujours, tant qu'on ne la détruit pas par des repos trop conſidérables ou par des *Ponctuations* trop fortes : or la netteté de l'énonciation exige que la ſubordination reſpective des ſens partiels y ſoit rendue ſenſible, ce qui ne peut ſe faire que par la différence marquée des repos & des caractères qui les repréſentent.

S'il n'y a donc dans un ſens total que deux diviſions ſubordonnées, il ne faut employer que deux eſpèces de *Ponctuations*, parce qu'on ne doit pas employer plus de ſignes qu'il n'y a de choſes à ſignifier : il faut y employer la Virgule pour l'une des deux diviſions, & un Point avec une Virgule pour l'autre; parce que ce ſont les deux *Ponctuations* les moins fortes, & qu'il ne faut rompre que le moins qu'il eſt poſſible l'unité du ſens total : le Point avec une Virgule doit diſtinguer entre elles les parties principales ou de la première diviſion, & la ſimple Virgule doit diſtinguer les parties ſubalternes ou de la ſoudiviſion; parce que les parties ſubalternes ont une affinité plus intime entre elles que les parties principales, & qu'elles doivent en conſéquence être moins déſunies. Tels ſont les différents degrés de la proportion requiſe dans l'art de *ponctuer*. Paſſons aux cas particuliers.

1°. Lorſque les parties ſimilaires d'une propoſition compoſée ou les membres d'une période, ont d'autres parties ſubalternes diſtinguées par la Virgule, pour quelqu'une des raiſons énoncées ci-devant; ces parties ſimilaires ou ces membres doivent être ſéparés les uns des autres par un Point & une Virgule. Exemples :

Quelle penſez-vous qu'ait été ſa douleur, de quitter Rome, ſans l'avoir réduite en cendres; d'y laiſſer encore des citoyens, ſans les avoir paſſés au fil de l'épée; de voir que nous lui avons arraché le fer d'entre les mains, avant qu'il l'ait teint de notre ſang? (II. Catilinaire, *Trad.* par l'abbé d'Olivet.) Les parties ſimilaires, diſtinguées ici par un Point & une Virgule, ſont des compléments déterminatifs du nom *douleur*.

Qu'un vieillard joue le rôle d'un jeune homme, lorſqu'un jeune homme jouera le rôle d'un vieillard; que les décorations ſoient champêtres, quoique la ſcène ſoit dans un palais; que les habillements ne répondent point à la dignité des perſonnages; toutes ces diſcordances nous bleſſeront. (*Théor. des ſent.* chap. *iij.*) C'eſt ici l'idée générale de *diſcordance* préſentée ſous trois aſpects différents, & le Tout forme le ſujet logique de *bleſſeront*.

Quoique vous ayez de la naiſſance, que votre mérite ſoit connu, & que vous ne manquiez pas d'amis; vos projets ne réuſſiront pourtant point ſans l'aide de Plutus. (L'abbé Girard, *tom. II, pag.* 460.) C'eſt une période de deux membres, dont le premier eſt ſéparé du ſecond par un Point & une Virgule, parce qu'il eſt diviſé en trois parties ſimilaires ſubordonnées à la ſeule conjonction *quoique*.

Comme l'un des caractères de la vraie religion a toujours été d'autoriſer les princes de la terre; auſſi, par un retour de piété, que la reconnoiſſance même ſembloit exiger, l'un des devoirs eſſenciels des princes de la terre, a toujours été de maintenir & de défendre la vraie religion. (Bourdaloue, *Oraiſon de Henri de Bourbon, prince de Condé*, II. partie.) C'eſt une autre période de deux membres ſéparés l'un de l'autre par un Point & une Virgule, parce que le ſecond eſt ſéparé par des Virgules en diverſes parties pour différentes raiſons : *par un retour de piété, que la reconnoiſſance même ſembloit exiger*, ſe trouve entre deux Virgules par la cinquième règle du premier article, parce qu'il y a hyperbate; cette même phraſe eſt coupée en deux par une autre Virgule, ſuivant la ſixième règle, parce que la propoſition incidente eſt explicative : il y a une Virgule après *l'un des devoirs eſſenciels des princes de la terre* par la cinquième règle, qui veut que l'on aſſigne des

des repos, dans les propoſitions trop longues pour être énoncées de ſuite avec aiſance.

1°. Lorſque pluſieurs propoſitions incidentes ſont accumulées ſur le même antécédent, & que toutes ou quelques-unes d'entre elles ſont ſoudiviſées par des Virgules qui y marquent des repos ou des diſtinctions; il faut les ſéparer les unes des autres par un Point & une Virgule: ſi elles ſont déterminatives, la première tiendra immédiatement à l'antécédent ſans aucune *Ponctuation*; ſi elles ſont explicatives, la première ſera ſéparée de l'antécédent par une Virgule, ſelon la ſixième règle du premier article.

Exemple: *Politeſſe noble, qui ſait approuver ſans fadeur, louer ſans jalouſie, railler ſans aigreur; qui ſaiſit les ridicules avec plus de gaîté que de malice; qui jette de l'agrément ſur les choſes les plus ſérieuſes, ſoit par le ſel de l'ironie, ſoit par la fineſſe de l'expreſſion; qui paſſe légérement du grave à l'enjoué, ſait ſe faire entendre en ſe feſant deviner, montre de l'eſprit ſans en chercher, & donne à des ſentiments vertueux le ton & les couleurs d'une joie douce.* (*Théor. des ſent.* chap. *v.*) Ce ſont ici des propoſitions incidentes explicatives; & c'eſt pour cela qu'il y a une Virgule après l'antécédent, *politeſſe noble*. Si au contraire on diſoit, par exemple, *Eudoxe eſt un homme qui ſait approuver*, &c; comme les mêmes propoſitions incidentes deviendroient déterminatives de l'antécédent *homme*, on ne mettroit point de Virgule entre cet antécédent & la première incidente; mais la *Ponctuation* reſteroit la même partout ailleurs.

3°. Dans le ſtyle coupé, ſi quelqu'une des propoſitions détachées qui forment le ſens total, eſt diviſée, par quelque cauſe que ce ſoit, en parties ſubalternes diſtinguées par des Virgules; il faut ſéparer par un Point & une Virgule les propoſitions partielles du ſens total.

Exemples: *Cette perſuaſion, ſans l'évidence qui l'accompagne, n'auroit pas été ſi ferme & ſi durable; elle n'auroit pas aquis de nouvelles forces en vieilliſſant; elle n'auroit pu réſiſter au torrent des années, & paſſer de ſiécle en ſiécle juſqu'à nous.* (*Penſée* de Cic. par l'abbé d'Olivet.) Cicéron parle ici de la perſuaſion de l'exiſtence de quelque divinité, *aliquod numen præſtantiſſimæ mentis.* (Nat. deor. *II.* 2.)

4. Dans l'énumérarion de pluſieurs choſes oppoſées ou ſeulement différentes, que l'on compare deux à deux; il faut ſéparer les uns des autres, par un Point & une Virgule, les membres de l'énumération qui renferment une comparaiſon; & par une ſimple Virgule, les parties ſubalternes de ces membres comparatifs. Exemples:

Nec erit alia lex Romæ, alia Athenis; alia nunc, alia poſthac. (Cicer. frag. *lib. III, de Rep.*)

L'abbé d'Olivet rend ainſi cette penſée avec les mêmes ſignes de diſtinction: *Elle n'eſt point autre à Rome, autre à Athènes; autre aujourdhui, & autre demain.*

En général, dans toute énumération dont les principaux articles ſont ſubdiviſés, pour quelque raiſon que ce puiſſe être, il faut diſtinguer les parties ſubalternes par la Virgule, & les articles principaux par un Point & une Virgule. Exemple:

Là brillent d'un éclat immortel les vertus politiques, morales, & chrétiennes des le Telliers, des Lamoignons, & des Montauſiers; là les reines, les princeſſes, les héroïnes chrétiennes, reçoivent une couronne de louange qui ne périra jamais; là Turenne paroît auſſi grand qu'il l'étoit à la tête des armées & dans le ſein de la victoire. (L'abbé Colin, dans la Préface de ſa traduction de l'*Orateur* de Cicéron, parle ainſi des Oraiſons funèbres de Fléchier.)

III. *Des deux Points.* La même proportion qui règle l'emploi reſpectif de la Virgule & du Point avec une Virgule, lorſqu'il y a diviſion & ſoudiviſion de ſens partiels, doit encore décider de l'uſage des deux Points, pour les cas où il y a trois diviſions ſubordonnées les unes aux autres. Ainſi,

1°. Si ce que les rhéteurs appellent la Protaſe ou l'Apodoſe d'une période, renferme pluſieurs propoſitions ſoudiviſées en parties ſubalternes; il faudra diſtinguer ces parties ſubalternes entre elles par une Virgule, les propoſitions intégrantes de la Protaſe ou de l'Apodoſe par un Point & une Virgule, & les deux parties principales par les deux Points. Exemples:

Si vous ne trouvez aucune manière de gagner honteuſe, vous qui êtes d'un rang pour lequel il n'y en a point d'honnête; ſi tous les jours c'eſt quelque fourberie nouvelle, quelque traité frauduleux, quelque tour de fripon, quelque vol; ſi vous pillez & les alliés & le tréſor public; ſi vous mandiez des teſtamens qui vous ſoient favorables, ou même ſi vous en fabriquez (Protaſe): *dites-moi, ſont-ce là des ſignes d'opulence ou d'indigence* (Apodoſe)? (*Penſées* de Cicéron, par l'abbé d'Olivet).

Etſi ea perturbatio eſt omnium rerum, ut ſuæ quemque fortunæ maximè pœniteat; nemoque ſit quin ubivis, quam ibi ubi eſt, eſſe malit (Protaſe): *tamen mihi dubium non eſt quin hoc tempore, bono viro, Romæ eſſe miſerrimum ſit* (Apodoſe.) (Cic. *Ad Torquatum*).

3°. Si après une propoſition qui a par elle-même un ſens complet & dont le tour ne donne pas lieu d'attendre autre choſe, on ajoûte une autre propoſition qui ſerve d'explication ou d'extenſion à la première; il faut ſéparer l'une de l'autre, par une *Ponctuation* plus forte d'un degré que celle qui auroit diſtingué les parties de l'une ou de l'autre.

Si les deux propoſitions ſont ſimples & ſans

diviſion, une Virgule eſt ſuffiſante entre deux. Exemples :

La plupart des hommes s'expoſent aſſez dans la guerre pour ſauver leur honneur, mais peu ſe veulent expoſer autant qu'il eſt néceſſaire pour faire réuſſir le deſſein pour lequel ils s'expoſent. (La Rochefoucault, *Penſée* 219).

Si l'une des deux ou ſi toutes deux ſont diviſées par des Virgules, ſoit pour les beſoins de l'organe, ſoit pour la diſtinction des membres dont elles ſont compoſées comme périodes; il faut les diſtinguer l'une de l'autre par un Point & une Virgule. Exemple :

Roſcius eſt un ſi excellent acteur, qu'il paroît ſeul digne de monter ſur le théâtre; mais d'un autre côté il eſt ſi homme de bien, qu'il paroît ſeul digne de n'y monter jamais. (Cic. pour Roſcius, *Trad.* par Reſtaut, *ch.* xvj.)

Enfin, ſi les diviſions ſubalternes de l'une des deux propoſitions ou de toutes deux exigent un Point & une Virgule; il faut deux Points entre les deux. Exemple :

Si les beautés de l'Élocution oratoire ou poétique étoient palpables, qu'on pût les toucher au doigt & à l'œil, comme on dit; rien ne ſeroit ſi commun que l'Éloquence, un médiocre génie pourroit y atteindre : & quelquefois, faute de les connoître aſſez, un homme né pour l'Éloquence reſte en chemin, ou s'égare dans la route. (L'abbé Batteux, *Princ. de la Littérat.* part. III, *art.* iij, §. 10.)

3°. Si une énumération eſt précédée d'une propoſition détachée, qui l'annonce ou qui en montre l'objet ſous un aſpect général; cette propoſition doit être diſtinguée du détail par deux Points, & le détail doit être *ponctué* comme il a été dit règle quatrième du deuxième article. Exemples :

Il y a dans la nature de l'homme deux principes oppoſés : l'amour-propre, qui nous rappelle à nous; & la bienveillance, qui nous répand. (Diderot, Épit. dédicat. du *Père de famille.*)

Il y a diverſes ſortes de curioſités : l'une d'intérêt, qui nous porte à déſirer d'aprendre ce qui nous peut être utile; & l'autre d'orgueil, qui vient du déſir de ſavoir ce que les autres ignorent. (La Rochefoucault, *Penſée* 173.)

4°. Il me ſemble qu'un détail de maximes relatives à un point capital, de ſentences adaptées à une même fin, ſi elles ſont toutes conſtruites à peu près de la même manière, peuvent & doivent être diſtinguées par les deux Points. Chacune étant une propoſition complète grammaticalement, & même indépendante des autres quant au ſens, du moins juſqu'à un certain point, elles doivent être ſéparées autant qu'il eſt poſſible; mais comme elles ſont pourtant relatives à une même fin, à un même point capital, il faut les raprocher en ne les diſtinguant pas par la plus forte des *Ponctuations*; c'eſt donc les deux Points qu'il y faut employer. Exemple :

L'heureuſe conformation des organes s'annonce par un air de force : celle des facultés, par un air de vivacité : un air fin eſt comme l'étincelle de l'eſprit : un air doux promet des égards flatteurs : un air noble marque l'élévation des ſentiments : un air tendre ſemble être le garant d'un retour d'amitié. (*Théor. des ſens.* chap. *v.*)

5°. C'eſt un uſage univerſel & fondé en raiſon, de mettre les deux Points après qu'on a annoncé un diſcours direct que l'on va raporter, ſoit qu'on le cite comme ayant été dit ou écrit, ſoit qu'on le propoſe comme pouvant être dit ou par un autre ou par ſoi-même. Ce diſcours tient, comme complément, à la propoſition qui l'a annoncé; & il y auroit une ſorte d'inconſéquence à l'en ſéparer par un Point ſimple, qui marque une indépendance entière : mais il en eſt pourtant très-diſtingué, puiſqu'il n'apartient pas à celui qui le raporte, ou qu'il ne lui apartient qu'hiſtoriquement, au lieu que l'annonce eſt actuelle. Il eſt donc raiſonnable de ſéparer le diſcours direct de l'annonce par la *Ponctuation* la plus forte au deſſous du Point, c'eſt à dire, par les deux Points. Exemples :

Lorſque j'entendis les ſcènes du payſan dans le Faux-généreux, *je dis* : « *Voilà qui plaira à* » *toute la terre & dans tous les temps, voilà qui* » *fera fondre en larmes* ». (Diderot, *De la Poéſie dramatique.*)

La Molleſſe, en pleurant, ſur un bras ſe relève,
Ouvre un œil languiſſant, & d'une foible voix
Laiſſe tomber ces mots, qu'elle interrompt vingt fois :
« O Nuit ! que m'as tu dit ? quel démon ſur la terre
» Souffle dans tous les cœurs la fatigue & la guerre ?
» Hélas ! qu'eſt devenu ce temps, cet heureux temps,
» Où les rois s'honoroient du nom de fainéans,
» S'endormoient ſur le trône, *&c* ».

Deſpréaux.

Dans la tragédie d'Édouard III, Greſſet fait paler ainſi Alzonde, héritière du royaume d'Écoſſe (*act. I, ſc. I*) :

S'élevant contre moi de la nuit éternelle,
La voix de mes aïeux dans leur ſéjour m'appelle;
Je les entends encor : « Nous régnons, & tu ſers !
» Nous te laiſſons un ſceptre, & tu portes des fers !
» Règne : on prête à tomber, ſi l'Écoſſe chancelle,
» Si ſon règne eſt paſſé; tombe, expire avant elle.
» Il n'eſt dans l'univers, dans ce malheur nouveau,
» Que deux places pour toi; le trône, ou le tombeau ».

Il faut remarquer que le diſcours direct que l'on raporte doit commencer par une lettre capitale, quoiqu'on ne mette pas un Point à la fin de la phraſe précédente. Si c'eſt un diſcours feint, comme

ceux des exemples précédents, on a coutume de le diſtinguer du reſte par des guillemets ; ſi c'eſt un diſcours écrit que l'on cite, il eſt aſſez ordinaire de le raporter en un autre caractère que le reſte du diſcours où celui-là eſt introduit, ſoit en oppoſant l'italique au romain, ſoit en oppoſant différents corps de caractères, de l'une ou de l'autre de ces deux eſpèces.

IV. *Du Point.* Il y a trois ſortes de Points ; le Point ſimple, le Point interrogatif, & le Point admiratif ou exclamatif.

1°. Le Point ſimple eſt ſujet à l'influence de la proportion qui juſqu'ici a paru régler l'uſage des autres ſignes *de Ponctuation* : ainſi, il doit être mis après une période ou une propoſition compoſée, dans laquelle on a fait uſage des deux points en vertu de quelqu'une des régles précédentes. Mais on l'emploie encore après toutes les propoſitions qui ont un ſens abſolument terminé, telles, par exemple, que la concluſion d'un raiſonnement, quand elle eſt précédée de ſes prémices.

On peut encore remarquer que le beſoin de prendre des repos un peu conſidérables, combiné avec les différents degrés de relation qui ſe trouvent entre les ſens partiels d'un enſemble, donne encore lieu d'employer le Point. Par exemple, un récit peut ſe diviſer par le ſecours du Point, relativement aux faits élémentaires, ſi je puis le dire, qui en ſont la matière.

En un mot, on le met à la fin de toutes les phraſes qui ont un ſens tout à fait indépendant de ce qui ſuit, ou du moins qui n'ont de liaiſon avec la ſuite que par la convenance de la matière & l'analogie générale des penſées dirigées vers une même fin. Je voudrois ſeulement que l'on y prît garde de plus près que l'on ne fait ordinairement : la plupart des écrivains multiplient trop l'uſage du Point, & tombent par là dans l'inconvénient de trop diviſer des ſens qui tiennent enſemble par des liens plus forts que ceux dont on laiſſe ſubſiſter les traces. Ce n'eſt pas que ces auteurs ne voyent pas parfaitement toute la liaiſon des parties de leur ouvrage : mais ou ils ignorent l'uſage précis des *Ponctuations*, ou ils négligent d'y donner l'attention convenable ; par là ils mettent, dans la lecture de leurs œuvres, une difficulté réelle pour ceux mêmes qui ſavent le mieux lire.

Je me diſpenſerai de raporter ici des exemples exprès pour le Point : on ne peut rien lire ſans en rencontrer ; & les principes de proportion que l'on a appliqués ci-devant aux autres caractères de la *Ponctuation*, s'ils ont été bien entendus, peuvent aiſément s'appliquer à celui-ci, & mettre le lecteur en état de juger s'il eſt employé avec intelligence dans les écrits qu'il examine.

2°. Le Point interrogatif ſe met à la fin de toute propoſition qui interroge, ſoit qu'elle faſſe partie du diſcours où elle ſe trouve, ſoit qu'elle y ſoit ſeulement raportée comme prononcée directement par un autre.

Premier exemple : *En effet, s'ils ſont injuſtes & ambitieux* (les voiſins d'un roi juſte), *que ne doivent-ils pas craindre de cette réputation univerſelle de probité qui lui attire l'admiration de toute la terre, la confiance de ſes alliés, l'amour de ſes peuples, l'eſtime & l'affection de ſes troupes ? De quoi n'eſt pas capable une armée prévenue de cette opinion, & diſciplinée ſous les ordres d'un tel prince ?* (L'abbé Colin, *Diſcours* couronné à l'Acad. franç. en 1705.) Ces interrogations ſont partie du diſcours total.

Second exemple, où l'interrogation eſt raportée directement : *Miſerunt Judæi ab Jeroſolymis ſacerdotes & levitas ad eum, ut interrogarent eum : Tu quis es ?* (Joan. *j*, 19).

S'il y a de ſuite pluſieurs phraſes interrogatives tendantes à une même fin, & qui ſoient d'une étendue médiocre, en ſorte qu'elles conſtituent ce qu'on appelle le ſtyle coupé ; on ne les commence pas par une lettre capitale : le Point interrogatif n'indique pas une pauſe plus grande que les deux Points, que le Point avec une virgule, que la Virgule même, ſelon l'étendue des phraſes & le degré de liaiſon qu'elles ont entre elles. Peut-être ſeroit-il à ſouhaiter qu'on eût introduit dans l'Orthographe des *Ponctuations* interrogatives graduées, comme il y en a de poſitives. *Mais pour qui ſont tous ces appréts ? à qui ce magnifique ſéjour eſt-il deſtiné ? pour qui ſont tous ces domeſtiques & ce grand héritage ?* (*Hiſt. du Ciel*, liv. III, §. 2). *Quid enim, Tubero, tuus ille diſtrictus in acie pharſalicâ gladius agebat ? cujus latus ille mucro petebat ? qui ſenſus erat tuorum armorum ? quæ tua mens ? oculi ? manus ? ardor animi ? quid cupiebas ? quid optabas ?* (Cic. *pro Ligario*).

Si la phraſe interrogative n'eſt pas directe & que la forme en ſoit rendue dépendante de la conſtitution grammaticale de la propoſition expoſitive où elle eſt raportée ; on ne doit pas mettre le point interrogatif : la *Ponctuation* apartient à la propoſition principale, dans laquelle celle-ci n'eſt qu'incidente. *Mentor demanda enſuite à Idoménée, quelle étoit la conduite de Protéſilas dans ce changement des affaires.* (*Télém.* liv. XIII.)

3°. La véritable place du Point exclamatif eſt après toutes les phraſes qui expriment la ſurpriſe la terreur, ou quelque autre ſentiment affectueux comme de tendreſſe, de pitié, &c. Exemple :

Que les Sages ſont en petit nombre ! qu'il eſt rare d'en trouver ! (L'abbé Girard, *tom. II, p. 467*) Admiration.

O que les rois ſont à plaindre ! O que ceux qui les ſervent ſont dignes de compaſſion ! S'ils ſont méchants, combien ſont-ils ſouffrir les hommes, & quels tourments leur ſont préparés dans le noir Tartare ! S'ils ſont bons, quelles

difficultés n'ont-ils pas à vaincre! quels pièges à éviter! que de maux à ſouffrir! (*Télémaque*, l. XIV.) Sentiments d'admiration, de pitié, d'horreur, *&c.*

J'ajoûterai encore un exemple pris d'une lettre de Madame de Sévigné, dans lequel on verra l'uſage des trois Points tout à la fois: *En effet, dès qu'elle parut: Ah! mademoiſelle, comment ſe porte M. mon frère? Sa penſée n'ôſa aller plus loin. Madame, il ſe porte bien de ſa bleſſure. Et mon fils? On ne lui répondit rien. Ah! mademoiſelle! mon fils! mon cher enfant! répondez-moi, eſt-il mort ſur le champ? n'a-t-il pas eu un ſeul moment? Ah! mon Dieu! quel ſacrifice!*

Je me ſuis peut-être aſſez étendu ſur la *Ponctuation*, pour paroître prolixe à bien des lecteurs. Mais ce qu'en ont écrit la plupart des grammairiens m'a paru ſi ſuperficiel, ſi peu approfondi, ſi vague, que j'ai cru devoir eſſayer de poſer du moins quelques principes généraux, qui puſſent ſervir de fondement à un art, qui n'eſt rien moins qu'indifférent, & qui, comme tout autre, a ſes fineſſes. Je ne me flatte pas de les avoir toutes ſaiſies, & j'ai été contraint d'abandonner bien des choſes à la déciſion du goût; mais j'ai ôſé prétendre à l'éclairer. Si je me ſuis fait illuſion à moi-même, comme cela n'eſt que trop facile; c'eſt un malheur, mais ce n'eſt qu'un malheur. Au reſte, en feſant dépendre la *Ponctuation* de la proportion des ſens partiels combinée avec celle des repos néceſſaires à l'organe, j'ai poſé le fondement naturel de tous les ſyſtêmes imaginables de *Ponctuation*: car rien n'eſt plus aiſé que d'en imaginer d'autres que celui que nous avons adopté; on pourroit imaginer plus de caractères & plus de degrés dans la ſubordination des ſens partiels, & peut-être l'expreſſion écrite y gagneroit-elle plus de netteté.

L'ancienne *Ponctuation* n'avoit pas les mêmes ſignes que la nôtre; celle des livres grecs a encore parmi nous quelque différence avec la vulgaire; & celle des livres hébreux lui reſſemble bien peu.

« Les anciens, ſoit grecs ſoit latins, dit *la Méthode grèque* de Port-Royal (*liv. VII, Introduct.* §. 3), » n'avoient que le Point pour toutes ces » différences, le plaçant ſeulement en diverſes ma- » nières, pour marquer la diverſité des pauſes. » Pour marquer la fin de la période & la diſtinc- » tion parfaite, ils mettoient le Point au haut » du dernier mot: pour marquer la médiation, ils » le mettoient au milieu: & pour marquer la reſ- » piration, ils le mettoient au bas & preſque » ſous la dernière lettre; d'où vient qu'ils appe- » loient cela *Subdiſtinctio* ». J'aimerois autant croire que ce nom étoit relatif à la ſoudiſtinction des ſens ſubalternes, telle que je l'ai préſentée ci devant, qu'à la poſition du caractère diſtinctif: car cette gradation des ſens ſubordonnés a dû influer de bonne heure ſur l'art de *ponctuer*, quand même on ne l'auroit pas enviſagée d'abord d'une manière nette, préciſe, & excluſive. Quoi qu'il en ſoit, cette *Ponctuation* des anciens eſt atteſtée par Diomède (*lib. II*); par Donat (*édit. prim. cap. ult.*); par S. Iſidore (*Orig. I, 19*); & par Alſtedius (*Encyclop.* liv. VI, *De Gramm. lat*, cap. 19); & cette manière de *ponctuer* ſe voit encore dans de très-excellents manuſcrits.

« Mais aujourdhui, dit encore l'auteur de la » *Méthode*, la plupart des livres grecs imprimés » marquent leur médiation en mettant le Point au » haut du dernier mot, & le ſens parfait en » mettant le point au bas; ce qui eſt contre la » coutume des anciens, laquelle M. de Valois a » tâché de rappeler dans ſon *Euſèbe*: mais pour » le ſens imparfait, il ſe ſert de la virgule comme » tous les autres. L'interrogation ſe marque en » grec au contraire du latin: car au lieu qu'en » latin on met un Point & la Virgule deſſus (?), » en grec on met le Point & la Virgule deſſous, » ainſi (;) ».

Voſſius, dans ſa petite *Grammaire latine* (p. 273), deſtine le Point à marquer les ſens indépendants & abſolus; & il veut, ſi les phraſes ſont courtes, qu'après le Point on ne mette pas de lettres capitales. L'auteur de la *Méthode latine* de Port-Royal adopte cette règle de Voſſius, & cite les mêmes exemples que ce grammairien. C'étoit apparemment l'uſage des littérateurs & des éditeurs de ces temps-là: mais on l'a entièrement abandonné; & il n'y a plus que les phraſes interrogatives ou exclamatives dans le ſtyle coupé, après leſquelles on ne mette point de lettres capitales.

Lancelot a encore copié, dans le même ouvrage de Voſſius, un principe faux ſur l'uſage du point interrogatif: c'eſt que *ſi le ſens va ſi loin que l'interrogation qui paroiſſoit au commencement vienne à s'alentir & à perdre ſa force, on ne la marque plus*; ce ſont les termes de Lancelot, qui cite enſuite le même exemple que Voſſius. Pour moi, il me ſemble que la raiſon qu'ils allèguent pour ſupprimer le Point interrogatif, eſt au contraire un motif de plus pour le marquer: moins le tour ou la longueur de la phraſe eſt propre à rendre ſenſible l'interrogation, plus il faut s'attacher au caractère qui la figure aux yeux; il fait dans l'écriture le même effet que le ton dans la prononciation. Le ſavant Louis Capel ſentoit beaucoup mieux l'importance de ces ſecours oculaires pour l'intelligence des ſens écrits; & il ſe plaint avec feu de l'inattention des Maſſorèthes, qui, en inventant la *Ponctuation* hébraique, ont négligé d'y introduire des ſignes pour l'interrogation & pour l'exclamation. (*Lib. I, De* Punctorum *antiquitate*, cap. XVII, N°. 16.)

Finiſſons par une remarque que fait Maſclef au ſujet des livres hébreux, & que je généraliſerai davantage: c'eſt qu'il ſeroit à ſouhaiter que, dans

quelque langue que fuſſent écrits les livres que l'on imprime aujourdhui, les éditeurs y introduiſiſſent le ſyſtême de *Ponctuation* qui eſt uſité dans nos langues vivantes de l'Europe. Outre que l'on diminueroit par là le danger des mépriſes, ce ſyſtême fourniſt abondamment à toutes les diſtinctions poſſibles des ſens, ſurtout en ajoutant, aux ſix caractères dont il a été queſtion dans cet article, le ſigne de la Parenthèſe, les trois Points ſuſpenſifs, les Guillemets, & les Alinéas. *Voyez* PARENTHÈSE, POINT, GUILLEMET, ALINÉA.

(¶ Afin de mettre ſous les yeux du lecteur un exemple complet de tout le ſyſtême des *Ponctuations*, depuis la Virgule juſques & compris les Alinéas, je vas tranſcrire ici, d'après les règles preſcrites, un morceau tiré d'un ſermon ſur le reſpect humain.

Je ſais (c'eſt Maſſillon qui parle) *qu'il eſt des bienſéances inévitables, que la piété la plus attentive ne peut refuſer aux uſages; que la Charité eſt prudente & prend différentes formes; qu'il faut ſavoir quelquefois être foible avec les foibles; & qu'il y a ſouvent de la vertu & du mérite à ſavoir être à propos, pour ainſi dire, moins vertueux & moins parfait: mais je dis, que tout ménagement qui ne tend qu'à perſuader au monde que nous approuvons encore ſes abus & ſes maximes, & qu'à nous mettre à couvert de la réputation de ſerviteurs de J. C. comme d'un titre de honte & d'infamie, eſt une diſſimulation criminelle, injurieuſe à la majeſté de la Religion, & moins digne d'excuſe que le déréglement ouvert & déclaré.*

Car je ne vous dis pas, que c'eſt un outrage que vous faites à la grandeur du Dieu que toutes les créatures adorent. Quoi! vous ne le reconnoîtriez pour votre Dieu qu'en cachette? vous affecteriez de le méconnoître devant les hommes? il ne ſeroit plus que votre divinité ſecrète, tandis que le monde auroit vos hommages & votre culte public & déclaré? O Homme! le Dieu du ciel & de la terre ne ſeroit donc plus qu'un Dieu domeſtique; & le confondant avec les idoles, renfermées autrefois dans le foyer & dans l'enceinte de chaque famille, vous vous contenteriez, comme Rachel, de le cacher dans votre tente & de l'adorer à l'inſu de vos frères!

Je ne vous dis pas, que c'eſt même une ingratitude envers la Grâce qui vous éclaire, qui vous touche, qui vous dégoûte du monde & des paſſions. Quoi! vous auriez honte d'être choiſi de Dieu comme un vaſe de miſéricorde? d'être diſcerné de tant de pécheurs, qui périſſent tous les jours à vos yeux en ſe laiſſant emporter aux charmes des ſens & des plaiſirs? vous auriez honte d'être l'objet de la clémence & de la bonté divine? vous rougiriez des faveurs du Ciel? & le bienfait qui a guéri votre âme de ſes plaies vous feroit plus de confuſion, que ne vous en feſoit autrefois l'infamie de vos plaies mêmes? O Homme! un bon cœur rougit-il d'aimer ſon bienfaiteur? & eſt-ce ainſi que vous reconnoiſſez le don de Dieu, en vous feſant même une honte de l'avoir reçu?

Je ne vous dis pas, que c'eſt une feinte, indigne même d'un cœur noble & généreux. Car ſi vous êtes touché de la vertu & de la juſtice, pourquoi trahir là-deſſus vos ſentimens? pourquoi diſſimuler lâchement ce que vous êtes? pourquoi devenir en quelque ſorte un impoſteur public? Une âme née avec quelque élévation ſait-elle ainſi ſe contrefaire? Si vous êtes ami de Jéſus-Chriſt, pourquoi vous en cachez-vous? Quand même nous vivrions encore dans ces ſiècles infortunés où on le regardoit comme un ſéducteur, & où les rois & les magiſtrats étoient ſoulevés contre lui & contre ſon culte; il ſeroit ſi beau d'avoir le courage de ſe déclarer pour un ami perſécuté & abandonné, il y auroit tant de baſſeſſe à le déſavouer en public: & ici où vous ne riſquez rien, vous feignez de n'être point à lui! La généroſité toute ſeule ne ſouffre-t-elle pas de cette duplicité? O Homme! vous vous piquez ailleurs de tant de grandeur d'âme, & de ſoutenir, par un procédé noble, franc, généreux, toutes vos démarches; & dans la Religion vous êtes plus faux, plus foible, plus lâche que la plus vile populace!

Enfin je n'ajoûte pas, que c'eſt un ſcandale même, & une occaſion d'erreur que vous préparez à vos frères: car ces exemples de ménagemens entre le monde & Jéſus-Chriſt deviennent plus dangereux, que les exemples mêmes d'une diſſolution déclarée. En effet, la vie licencieuſe d'un pécheur lui attire plus de cenſeurs de ſa conduite, que d'imitateurs de ſes excès; mais les plaiſirs & les abus du monde, autoriſés par une vie d'ailleurs régulière & mêlée même d'actions pieuſes, forment une ſéduction preſque inévitable. Plus vous éviter les grands déſordres, en vous permettant d'un autre côté tous les amuſemens & tous les abus que le monde autoriſe: plus vous devenez dangereux à vos frères; plus vous leur perſuadez que le monde n'eſt pas ſi incompatible qu'on le penſe avec le ſalut; plus vous nous préparez des auditeurs incrédules & prévenus, lorſque nous annonçons qu'on ne peut ſervir deux maîtres; plus enfin vous multipliez dans l'Égliſe les fauſſes pénitences, en devenant le modèle de mille pécheurs touchés, qui ne ſe figurent dans la vertu rien au delà de ce que vous faites, & qui auroient pouſſé plus loin la grâce de leur converſion, ſi votre lâcheté ne les avoit portés à croire, que tout ce qu'ils voient de plus dans les autres eſt outré & exceſſif, & que vous ſeul ſavez éviter l'indiſcrétion, vous en tenir à l'eſſenciel, & être homme de bien comme il faut l'être dans le monde. O Homme! encore une fois, n'étoit-ce pas aſſez que vos dérègle-

Digitized by Google

ments euſſent été autrefois un ſujet de ſcandale à vos frères ? faut-il encore qu'aujourdhui votre fauſſe vertu leur devienne funeſte ?) (M. *BEAUZÉE.*)

PONCTUER, v. act. C'eſt obſerver les règles de la Ponctuation. On dit, Cette copie eſt belle, mais elle eſt mal *ponctuée*. On entend encore par *Ponctuer*, Déſigner par un Point. (*ANONYME.*)

PORTER, APORTER, TRANSPORTER, EMPORTER. *Synonymes.*

Porter n'a préciſément raport qu'à la charge du fardeau. *Aporter* renferme l'idée du fardeau, & celle du lieu où l'on le *porte*. *Tranſporter* a raport non ſeulement au fardeau & au lieu où l'on doit le *porter*, mais encore à l'endroit d'où on le prend. *Emporter* enchérit pardeſſus toutes ces idées, en y ajoutant une attribution de propriété à l'égard de la choſe dont on ſe charge.

Nous feſons *porter* ce que, par foibleſſe ou par bienſéance, nous ne pouvons *porter* nous mêmes. Nous ordonnons qu'on nous *aporte* ce que nous ſouhaitons avoir. Nous feſons *tranſporter* ce que nous voulons changer de place. Nous permettons d'*emporter* ce que nous laiſſons aux autres ou ce que nous leur donnons.

Les crocheteurs *portent* les fardeaux dont on les charge. Les domeſtiques *aportent* ce que leurs maîtres les envoient chercher. Les voituriers *tranſportent* les marchandiſes que les commerçants envoient d'une ville dans une autre. Les vuleurs *emporeent* ce qu'ils ont pris.

Virgile a loué le pieux Énée d'avoir *porté* ſon père Anchiſe ſur ſes épaules, pour le ſauver du ſac de Troie. S. Luc nous aprend, que les premiers fidèles *aportoient* aux apôtres le prix des biens qu'ils vendoient. L'Hiſtoire nous moutre que la Providence punit l'abus de l'autorité, en la *tranſportant* en d'autres mains. Si un de nos traducteurs avoit bien fait attention aux idées acceſſoires qui caractériſent les ſynonymes, il n'auroit pas dit que le malin Eſprit *emporta* Jéſus-Chriſt, au lieu de dire qu'il le *tranſporta*. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) PORTRAIT, ſ. m. Eſpèce particulière de Deſcription, qui a pour objet la figure extérieure & le caractère intérieur de la perſonne réelle ou feinte que l'on ſe propoſe de faire connoître: ainſi, cette Deſcription, pour être complète, réunit la Proſopographie & l'Éthopée. *Voyez* DESCRIPTION, PROSOPOGRAPHIE, ÉTHOPÉE.

Les *Portraits* d'imagination doivent toujours être vraiſemblables; & ceux d'après nature, avoir pour baſe la vérité. Les uns & les autres doivent être faits avec art & intelligence, mais avec force & vivacité: le goût doit choiſir les traits & les raprocher avec fineſſe, pour ménager des contraſtes tels que la nature les raſſemble toujours, & qui ſervent à rendre plus ſaillants les traits principaux, comme les ombres dans un tableau font mieux ſortir les objets éclairés. Choiſiſſons quelques exemples.

Lucius - Catilina, nobili genere natus, fuit magnâ vi & animi & corporis, ſed ingenio malo pravoque. Huic ab adoleſcentiâ bella inteſtina, cædes, rapinæ, diſcordia civilis, grata fuêre; ibique juventutem ſuam exercuit. Corpus patiens inediæ, algoris, vigiliæ, ſupra quam cuiquam credibile eſt. Animus audax, ſubdolus, varius, cujus libet rei ſimulator ac diſſimulator, alieni appetens, ſui profuſus, ardens in cupiditatibus; ſatis loquentiæ, ſapientiæ parum. Vaſtus animus immoderata, incredibilia, nimis alta ſemper cupiebat.

Lucius - Catilina, ſorti d'une maiſon illuſtre, avoit une âme très - forte & un corps vigoureux, mais un caractère méchant & dépravé. Dès ſes premières années, les diſſenſions inteſtines, les meurtres, les vols, la diſcorde civile, eurent pour lui des attraits; & ce furent les exercices de ſa jeuneſſe. Il eſt incroyable à quel point il ſupportoit la faim, le froid, & les veilles. C'étoit un homme hardi, artificieux, ſouple, capable de tout feindre & de tout diſſimuler, avide du bien d'autrui, prodigue du ſien, emporté dans ſes paſſions, parlant avec aſſez de facilité, mais peu pourvu de jugement. Son génie vaſte le portoit toujours à des choſes exceſſives, incroyables, trop élevées. (*Salluſt.* Catil. V.)

Ajoutez à ces premiers traits, qui ſont de main de maître, les chapitres XIV, XV, & XVI, qui ſont la ſuite naturelle du Ve, & qui n'en ſont ſéparés que par une longue digreſſion ſur les révolutions des mœurs dans la république; & vous aurez un *Portrait* achevé. Mais raprochez-en celui que fait Cicéron dans ſa Haraugue pour M. Cœlius (*v. vj.* n. 12, 13), cité dans l'article ſuivant; & un autre fait de la même main, dans la II. Catilinaire (*jv*, *v.* n. 7, 8, 9): non ſeulement vous aurez tout ce qui peut faire connoître ce fameux chef de conjuration; mais vous pourrez encore comparer le faire de l'hiſtorien avec le faire de l'orateur, & juger de la différence des tons qu'exige celle des circonſtances.

Perſonne n'ignore que les *Mémoires du cardinal de Retz* ſont une galerie de tableaux, où l'on trouve les *Portraits* de tous les perſonnages diſtingués de ſon temps; & pluſieurs y ſont en miniature. On peut les appeler *Portraits* hiſtoriques.

Il en eſt d'autres, qui ont l'air d'être hiſtoriques, mais qui ſont purement de fiction; tels ſont beaucoup de *Portraits* admirables dont le *Télémaque* eſt rempli: c'eſt aſſez ici d'en avertir, ſans en citer aucun exemple; car qui liroit ce D ction-

naire, ſans avoir lu pluſieurs fois & ſans vouloir relire encore ce chef-d'œuvre de l'immortel Fénélon ?

Un autre ouvrage également lu & digne de l'être, c'eſt le livre des *Caractères* de la Bruyère : on y trouve beaucoup de *Portraits* finis, qu'on peut appeler allégoriques, parce que l'auteur a prétendu fixer davantage ſes maximes générales en les perſonnaliſant. J'invite à lire ſpécialement les *Portraits* de *Giton* & de *Phédon*, qui terminent le ch. VI.

On trouve auſſi des *Portraits* intéreſſants & bien faits dans nos bons poètes : Boileau, Racine, Molière, Voltaire, en ſont pleins ; & tout le monde les connoît. Je vas pourtant en donner deux exemples charmants ; le premier eſt de Voltaire.

Être femme ſans jalouſie,
Et belle ſans coquetterie ;
Bien juger ſans beaucoup ſavoir,
Et bien parler ſans le vouloir ;
N'être haute ni familière,
N'avoir point d'inégalité ;
C'eſt le *Portrait* de LA VALLIÈRE :
Il n'eſt ni fini ni flatté.

Le ſecond eſt le *Portrait* de madame de Rochefort, par M. le duc de Nivernois.

Senſible avec délicateſſe,
Et diſcrète ſans fauſſeté,
Elle ſait joindre la fineſſe
A l'aimable naïveté :
Sans caprice, humeur, ni folie,
Elle eſt jeune, vive, & jolie :
Elle reſpecte la raiſon,
Elle déteſte l'impoſture :
Trois ſyllabes forment ſon nom ;
Et les trois Grâces, ſa figure.

En général, on ne doit peindre que les perſonnages néceſſaires à connoître, & on doit les peindre à propos : les *Portraits* inutiles ſur chargent le diſcours, les *Portraits* mal placées le font grimacer. On ne reprochera aucun de ces défauts au *Portrait* de S. Athanaſe, par l'abbé de la Bletterie, dans l'*Hiſtoire de Jovien* (pages 128—133.)

Je finirai par une remarque de l'abbé de Ecſplas (*Eſſais ſur l'Éloquence de la Chaire* (pag. 189—190.) « Ne laiſſons pas, dit-il, ignorer aux » orateurs, que le goût des tableaux ne ſauroit » apartenir au grand genre : ils ſont dans l'Élo» quence, ce que le *Portrait* eſt dans la Peinture ; » je veux dire, qu'ils ſont dans la claſſe des talents » imitateurs, aſſervis aux bornes étroites des ſujets » qu'ils ont ſous les yeux. C'eſt aux peintres d'Hiſ» toire que ſont réſervés les premiers honneurs, » comme dans l'Éloquence aux orateurs qui em» ploient le pathétique : eh pourquoi ? parce que » ces derniers repréſentent la nature en mouvement, » les autres ne peignent que ſon repos ». (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PORTRAIT, ſ. m. *Belles-Lettres.* Deſcription de la figure ou du caractère d'une perſonne, quelquefois de l'une & de l'autre. Lorſque c'eſt une eſpèce d'hommes que l'on peint, comme l'avare, le jaloux, l'hypocrite, la prude, la coquette ; ce n'eſt plus un *Portrait*, c'eſt un caractère : & c'eſt là ce qui diſtingue la ſatire permiſe, de la ſatire qui ne l'eſt pas. La Bruyère fut accuſé d'avoir fait des *Portraits* : il n'avoit fait que des caractères ; mais la malignité, en les appliquant & en calomniant le peintre, avoit deux plaiſirs à la fois. *Voyez* ALLUSION, SATIRE.

La Poéſie, l'Éloquence, & l'Hiſtoire ſont également ſuſceptibles de cette ſorte de peinture ; il faut ſeulement obſerver que leur manière n'eſt pas la même.

J'ai déja dit qu'en Poéſie, & ſingulièrement dans le Poème héroïque, l'art de peindre eſt l'art d'eſquiſſer avec eſprit & de laiſſer à l'imagination le plaiſir d'achever l'image. De tous les poètes épiques, l'Arioſte eſt le ſeul qui ſe ſoit amuſé à finir un *Portrait*, celui de la beauté d'Alcide : le ton libre & badin de ſon Poème l'a permis. Mais ni Homère, ni Virgile, ni le Taſſe, n'ont peint la figure que par eſquiſſe & d'un trait rapide : l'intérêt dominant de l'action ne leur a pas laiſſé le loiſir de peindre en détail. *Voyez* ESQUISSE.

Dans des Poéſies dont le ſujet, moins vaſte, moins ſérieux, moins entraînant, permet au poète de s'égayer ou de ſe repoſer ſur un objet unique, un *Portrait* fini ſera placé, s'il eſt intéreſſant.

Dans l'Élégie ou dans l'Églogue, l'amant, occupé de ſa maîtreſſe, peut naturellement s'en retracer les charmes & n'en rien oublier. De même, lorſque la nature du Poème exige qu'un objet allégorique ſoit décrit, comme dans les Métamorphoſes, le poète ne ſauroit mieux faire que de rendre l'idée ſenſible aux yeux : alors peindre, c'eſt définir. Virgile aura dit en paſſant, *male ſuada fames* ; Ovide décrira ce que n'a fait qu'indiquer Virgile,

Hirtus erat crinis ; cava lumina, pallor in ore, &c.

Ovide aura décrit l'Envie :

Pallor in ore ſedet, macies in corpore toto,
Nuſquam recta acies, livent rubigine dentes :
Pectora felle virent, lingua eſt ſuffuſa veneno ;
Viſus abeſt, niſi quem viſi movere dolores, &c.

Voltaire, en paſſant, touchera quelques traits de ce même vice :

Là gît la ſombre Envie, à l'œil timide & louche,
Verſant ſur des lauriers les poiſons de ſa bouche ;

Le jour bleſſe ſes ieux dans l'ombre étincelants ;
Triſte amante des morts, elle hait les vivants.

Il n'en eſt pas abſolument du caractère comme de la figure : s'il eſt curieux, intéreſſant, & d'une ſingularité rare ; le poëte épique lui-même ſe donnera le ſoin de le développer.

Tel eſt, au ſecond livre de la *Pharſale*, le *Portrait* du ſtoïcien dans la perſonne de Caton.

Hi mores, hæc duri immota Catonis
Secta fuit : ſervare modum, finemque tenere,
Naturamque ſequi, patriæque impendere vitam, &c.

Le genre où l'on eſt le plus ſouvent tenté de faire des *Portraits*, c'eſt le comique ; & c'eſt là juſtement qu'il faut en être le plus ſobre : rien de plus contraire à la vivacité du dialogue & de l'action. J'ai vu le temps où nos comédies étoient des galeries de *Portraits* ; & avec de l'eſprit, cela feſoit d'aſſez mauvaiſes comédies. Quand Molière a voulu prévenir les reproches des faux dévots, il a tracé, dans le premier acte du *Tartuſe*, les deux caractères oppoſés de la dévotion & de l'hypocriſie : le ſujet, le motif, la circonſtance, en valoient la peine. Lorſqu'il a voulu, dans une ſcène où le Miſanthrope eſt en ſituation, irriter ſon humeur en le rendant témoin d'une converſation du monde, de celles où, ſelon l'uſage, on médit de tous les abſents, il a fait des *Portraits* ; & ceux-là ſont de main de maître : mais hors de là, c'eſt l'action qui peint ; & jamais, dans ſes comédies, les caractères annoncés ne ſont deſſinés en repos.

La Tragédie exige quelquefois, & pour la vraiſemblance & pour l'intérêt de l'action, des peintures de caractères ; & cela fait partie de l'expoſition : mais tout ce qui n'en eſt pas néceſſaire à l'intelligence des faits, tout ce qui n'a aucun trait à l'action préſentée, doit être exclu de ces peintures ; car tout ce qui eſt inutile eſt froid, fût-il d'ailleurs le plus beau du monde.

Dans tous les genres d'Éloquence, un *Portrait* peut être placé. Dans la louange & dans le blâme, rien de plus naturel. Dans la délibération, il importe encore plus de faire connoître les hommes, & par conſéquent de les peindre. Dans le plaidoyer, c'eſt auſſi très-ſouvent par les qualités perſonnelles qu'on peut juger de l'intention, de la vraiſemblance, & de la nature même de l'action, & du degré d'indulgence ou de rigueur qu'elle mérite. *Voyez* MOYENS, PATHÉTIQUE, PÉRORAISON, PREUVE : *&c.*

Or dans tous les cas où l'orateur a un grand intérêt de faire connoître une perſonne, il a droit de la peindre ; & plus le *Portrait* ſera fidèle, intéreſſant, important à la cauſe, plus il aura de beauté réelle : car la beauté, en fait d'Éloquence, n'eſt que la bonté combinée avec la force du moyen.

Enfin l'Hiſtoire eſt, de tous les genres, celui auquel cette matière, de raſſembler les traits d'un caractère & de le deſſiner avec préciſion, ſemble être la plus propre & la plus familière. Mais dans l'Hiſtoire même, lorſqu'ils ſont trop fréquents, les *Portraits* nous ſont importuns. Vrais, ſinguliers, intéreſſants pour l'intelligence des faits, importants par le rôle qu'a joué la perſonne, frapants, & par leur reſſemblance, & par la force, la juſteſſe, l'originalité des traits qui les compoſent, ils font ſur nous l'impreſſion d'une vérité lumineuſe, qui répand au loin ſes rayons. Mais le *Portrait* d'un homme iſolé & dont le caractère n'eſt d'aucune influence, n'a lui-même aucun intérêt, & ne peut être dans l'Hiſtoire qu'un ornement poſtiche & vain, digne tout au plus d'amuſer une curioſité frivole, mais indigne d'un écrivain ſage, comme d'un lecteur ſérieux. La règle de l'un ſera donc de ne ſe donner la peine de peindre que les perſonnes qui, par leur caractère, leurs fonctions, leurs raports avec les faits intéreſſants, peuvent donner envie à l'autre de les connoître & de les voir au naturel. Par là les *Portraits* ſeront rares, & ils ſe feront déſirer.

Je croirois même, & j'en ai pour exemples tous les meilleurs hiſtoriens, que, lorſque tout un caractère ſe développe dans l'action même, il eſt aſſez connu par elle, & qu'il eſt inutile d'en réſumer les traits.

Plutarque les a réunis, mais au moment du parallèle ; & c'eſt alors qu'il eſt indiſpenſable de raſſembler tous les raports.

Si cependant, à la fin d'un règne ou de la vie d'un homme, un court épilogue en rappelle les circonſtances les plus marquées, & le fait voir lui-même d'un coup-d'œil avec les traits de caractère, les variations, les contraſtes, les qualités diverſes ou oppoſées que les événements ont fait paroître en lui ; ce ſera ſans doute un mérite & une grande beauté de plus. Tel eſt, dans Tacite, ce *Portrait* de Tibère à la fin de ſon règne : modèle effrayant, pour ne pas dire déſeſpérant, de préciſion, de force, & de clarté.

Morum quoque tempora illi diverſa : egregium vitâ famâque quoad privatus, vel in imperiis ſub Auguſto fuit ; occultum ac ſubdolum fingendis virtutibus, donec Germanicus ac Druſus ſuperfuere ; idem inter bona malaque mixtus, incolumi matre ; inteſtabilis ſævitiâ, ſed obtectis libidinibus, dum Sejanum dilexit timuitve ; poſtremo in ſcelera ſimul ac dedecora prorupit, poſtquam, remoto pudore & metu, ſuo tantum ingenio utebatur. (Annal. *VI.*)

Il eſt aiſé de concevoir pourquoi, dans des Mémoires particuliers, les *Portraits* ſont naturellement plus fréquents qu'ils ne doivent l'être dans l'Hiſtoire. Celle-ci n'a guère intérêt que de faire connoître l'homme public, & les événements l'expoſent,

poſent; au lieu que des Mémoires nous décèlent l'homme privé, & ne font qu'effleurer les actions publiques. Les Mémoires du cardinal de Retz ſont le derrière de la toile du ſingulier ſpectacle de la Fronde; & dans les *Portraits* qu'il nous trace des perſonnages principaux de cette ſcène héroi-comique, il nous fait voir ſouvent ce que l'action même ne nous en auroit point apris.

Par la même raiſon, lorſque dans l'Hiſtoire un perſonnage a plus d'influence que d'aparence, qu'il agit plus au dedans qu'au dehors; il eſt intéreſſant de décrire avec ſoin ce reſſort intérieur & ſecret des évènements qu'on raconte. Ainſi, rien de plus néceſſaire, de plus intéreſſant dans le récit du règne de Tibère, que le *Portrait* de Séjan.

Mox Tiberium variis artibus devinxit adeo, ut obſcurum adverſum alios, ſibi uni incautum intectumque efficeret; non tam ſolertiâ (quippe iiſdem artibus victus eſt), quam deûm irâ in rem romanam, cujus pari exitio viguit ceciditque. Voilà le perſonnage; voici ſon caractère. *Corpus illi laborum tolerans; animus audax, ſui obtegens; in alios criminator; juxta adulatio & ſuperbia; palam compoſitus pudor; intus ſumma apiſcendi libido, ejuſque cauſſâ, modo largitio & luxus, ſæpiùs induſtria ac vigilantia, haud minùs noxiæ, quotiens parando regno finguntur.* (Annal. *IV.*)

Dans un hiſtorien éloquent (& preſque tous les anciens l'étoient; témoins Thucyide, Xénophon, Salluſte, Tite-Live, & Tacite), la manière de peindre ne diffère de celle de l'orateur que par une préciſion & une vérité plus ſévère: on va le voir par des exemples qui dédommageront un peu de la sècheresſe de mes obſervations. Salluſte peint Catilina.

Lucius Catilina, nobili genere natus, fuit magnâ vi & animi & corporis, ſed ingenio malo pravoque. Huic ab adoleſcentiâ bella inteſtina, cædes, rapinæ, diſcordia civilis, grata fuêre; ibique juventutem ſuam exercuit. Corpus patiens inediæ, algoris, vigiliæ, ſupra quam cuiquam credibile eſt. Animus audax, ſubdolus, varius, cujuslibet rei ſimulator ac diſſimulator, alieni appetens, ſui profuſus, ardens in cupiditatibus; ſatis loquentiæ, ſapientiæ parum: vaſtus animus, immoderata, incredibilia, nimis alta ſemper cupiebat. (Catil. *V.*)

De ce caractère & de celui de Céſar, Boſſuet ſemble avoir formé le *Portrait* de Cromwel.

« Un homme, dit-il, s'eſt rencontré d'une pro-
» fondeur d'eſprit incroyable: hypocrite raffiné
» autant qu'habile politique, capable de tout en-
» treprendre & de tout cacher, également actif
» & infatigable dans la paix & dans la guerre,
» qui ne laiſſoit rien à la fortune de ce qu'il pou-
» voit lui ôter par conſeil & par prévoyance; mais
» au reſte ſi vigilant & ſi prêt à tout, qu'il n'a
» jamais manqué les occaſions qu'elle lui a pré-
» ſentées; enfin un de ces eſprits remuants & auda-
» cieux qui ſemblent être nés pour changer le
» monde ».

Ici l'on voit le ton de l'Éloquence plus élevé que celui de l'Hiſtoire.

Mais la différence eſt plus ſenſible encore dans le *Portrait* qu'a fait Ciceron de ce même Catilina, en juſtifiant Cœlius d'avoir été lié avec ce factieux: reproche important à détruire.

Studuit Catilinæ... Cœlius: & multi hoc idem ex omni ordine atque ex omni ætate fecerunt. Habuit enim ille, ſicut meminiſſe vos arbitror, permulta maximarum non expreſſa ſigna, ſed adumbrata, virtutum: utebatur hominibus improbis multis, & quidem optimis ſe virtis deditum eſſe ſimulabat: erant apud illum illecebræ libidinum multæ; erant etiam induſtriæ quidam ſtimuli ac laboris: flagrabant vitia libidinis apud illum; vigebant etiam ſtudia rei militaris. Neque ego unquam fuiſſe tale monſtrum in terris ullum puto, tam ex contrariis diverſiſque inter ſe pugnantibus naturæ ſtudiis cupiditatibuſque conflatum. Quis clarioribus viris quodam tempore jucundior? quis turpioribus conjunctior? Quis civis meliorum partium aliquando? quis tetrior hoſtis huic civitati? Quis in voluptatibus inquinatior? quis in laboribus patientior? quis in rapacitate avarior? quis in largitione effuſior? Illa vero, Judices, in illo homine mirabilia fuerunt: comprehendere multos amicitiâ; tueri obſequio; cum omnibus communicare quod habebat; ſervire temporibus ſuorum omnium pecuniâ, gratiâ, labore corporis, ſcelere etiam, ſi opus eſſet, & audaciâ; verſare ſuam naturam, & regere ad tempus, atque huc & illuc torquere & flectere; cum triſtibus ſeverè, cum remiſſis jucundè, cum ſenibus graviter, cum Juventute comiter, cum facinoroſis audaciter, cum libidinoſis luxuriosè vivere. (Pro Cœl. *v, vj.*)

Que l'on raproche ce morceau de celui de Salluſte; & des deux côtés on aura un modèle de perfection, dans l'art de peindre en orateur & en hiſtorien.

Mais pour ceux qui n'entendent point la langue de Cicéron & de Salluſte, voici, dans la nôtre, de grands exemples de l'un & de l'autre genre d'écrire. Le cardinal de Retz, dans ſes Mémoires, fait ainſi les *Portraits* du grand Condé & de Turenne.

« M. le prince, né capitaine, ce qui n'eſt ja-
» mais arrivé qu'à lui, à Céſar, & à Spinola (cela
» eſt-il bien vrai?), a égalé le premier & a ſur-
» paſſé le ſecond. L'intrépidité eſt l'un des moindres
» traits de ſon caractère. La nature lui avoit fait
» l'eſprit auſſi grand que le cœur: la fortune, en
» le donnant à un ſiècle de guerre, a laiſſé au
» ſecond toute ſon étendue; ſa naiſſance, ou plus
» tôt l'éducation dans une maiſon trop attachée
» & ſoumiſe au Cabinet, a donné des bornes trop
» étroites au premier. On ne lui a pas inſpiré

» d'aſſez bonne heure les grandes & générales maxi-
» mes . . . . Ce défaut a fait, qu'avec l'âme du
» monde la moins méchante, il a fait des injuſ-
» tices; qu'avec le cœur d'Alexandre, il n'a pas
» été exempt, non plus que lui, de foibleſſes;
» qu'avec un eſprit merveilleux, il eſt tombé dans
» des imprudences.

» M. de Turenne a eu dès ſa jeuneſſe toutes les
» bonnes qualités, & il a aquis les grandes d'aſſez
» bonne heure. Il ne lui en a manqué aucune que
» celles dont il ne s'eſt point aviſé. Il avoit preſ-
» que toutes les vertus comme naturelles, & il
» n'a jamais eu le brillant d'aucune. On l'a cru
» plus capable d'être à la tête d'une armée que
» d'un parti; & je le crois auſſi, parce qu'il n'étoit
» pas naturellement entreprenant: mais toutefois
» qui le ſait? Il a toujours eu en tout, comme
» en ſon parler, de certaines obſcurités, qui ne ſe
» ſont développées que dans les occaſions, mais
» qui ſe ſont toujours développées à ſa gloire ».

Voilà l'hiſtorien; voici l'orateur.

« Vit-on jamais en deux hommes, dit Boſſuet,
» les mêmes vertus avec des caractères ſi divers,
» pour ne pas dire ſi contraires? L'un paroît agir
» par des réflexions profondes; & l'autre, par de
» ſoudaines illuminations: celui-ci par conſéquent
» plus vif, mais ſans que ſon feu eût rien de pré-
» cipité; celui-là d'un air plus froid, ſans avoir
» jamais rien de lent, plus hardi à faire qu'à
» parler, réſolu & déterminé au dedans, lors même
» qu'il paroiſſoit embarraſſé au dehors. L'un, dès
» qu'il paroît dans les armées, donne une haute
» idée de ſa valeur, & fait attendre quelque choſe
» d'extraordinaire; mais toutefois s'avance par
» ordre, & vient comme par degrés aux prodiges
» qui ont fini le cours de ſa vie: l'autre, comme
» un homme inſpiré, dès ſa première bataille,
» s'égale aux maîtres les plus conſommés. L'un,
» par de vifs & continuels efforts, emporte l'ad-
» miration du genre humain, & fait taire l'envie:
» l'autre jette d'abord une ſi vive lumière, qu'elle
» n'oſeroit l'attaquer. L'un enfin, par la profondeur
» de ſon génie & les incroyables reſſources de ſon
» courage, s'élève au deſſus des plus grands périls,
» & ſait même profiter de toutes les infidélités de
» la fortune: l'autre, & par l'avantage d'une
» ſi haute naiſſance, & par ces grandes penſées
» que le Ciel envoie, & par une eſpèce d'inſtinct
» admirable dont les hommes ne connoiſſent
» pas le ſecret, ſemble né pour entraîner la for-
» tune dans ſes deſſeins, & forcer les deſtinées,
» &c ».

Rien n'éblouït tant les lecteurs ſuperficiels que les *Portraits* de fantaiſie; rien ne décèle mieux l'ignorance de l'écrivain aux yeux de l'homme inſtruit & clair-voyant. Sans même conſulter les faits & avoir préſent le modèle, un lecteur judicieux diſtingue un *Portrait* qui reſſemble d'une *Portrait* vague & imaginaire. Par exemple, lorſque le cardinal de Retz dit de madame de Longueville: « Elle avoit une langueur dans ſes manières, qui
» touchoit plus que le brillant de celles même
» qui étoient plus belles; elle en avoit une, même
» dans l'eſprit, qui avoit ſes charmes, parce qu'elle
» avoit des réveils lumineux & ſurprenants. Elle
» eût eu peu de défauts, ſi la galanterie ne lui
» en eût donné beaucoup. Comme ſa paſſion l'obli-
» gea de ne mettre ſa politique qu'en ſecond dans
» ſa conduite; héroïne d'un grand parti, elle en
» devint l'aventurière »; lorſqu'il dit de madame de Chevreuſe: « Si le prieur des Chartreux lui
» eût plu, elle eût été ſolitaire de bonne foi »; lorſqu'il dit du préſident Molé: « Il jugeoit des
» actions par les hommes, preſque jamais des hom-
» mes par les actions »; lorſqu'il dit de M. d'Elbœuf: « Il a été le premier prince que la pau-
» vreté ait avili... la commodité ne le releva point;
» & s'il fût parvenu juſqu'à la richeſſe, on l'eût envié
» comme un partiſan, tant la gueuſerie lui étoit
» propre & faite pour lui »: on voit que tout cela reſſemble, parce qu'il y a je ne ſais quoi d'original & de naturel, qu'il faut que le peintre ait réellement vu & qu'il n'a point imaginé.

Mais lorſque le même écrivain trace le *Portrait* de la régente, il s'étudie à la nuancer avec une fineſſe ſi recherchée, ſi minutieuſe, ſi artificielle, que l'air de vérité n'y eſt plus: toutes ces antithèſes graduées ne ſont plus rien que du bel-eſprit & du faux bel-eſprit. (*M.* MARMONTEL.)

* POSITIF, IVE, adj. *Grammaire.* Ce terme, dans l'uſage ordinaire, eſt oppoſé à l'adjectif *Négatif*, & veut dire, *Qui ſuppoſe l'exiſtence ou la réalité*, ou *Qui énonce la réalité*; au lieu que le mot *Négatif* ſert à détruire la ſuppoſition d'exiſtence ou de réalité: c'eſt conformément à cette acception que les mots ἴσος, *æqualis*, *égal*, ſont *poſitifs*; au lieu que les mots ἄνισος, *inæqualis*, *inégal*, ſont *négatifs*. *Voyez* NÉGATION.

Mais les grammairiens font encore uſage de ce terme *Poſitif* dans un autre ſens, qui diffère du ſens primitif que l'on vient de voir, en ce qu'il exclut l'idée de comparaiſon, d'augmentation, & de diminution actuelle; dans cette nouvelle acception, le mot *Poſitif* eſt oppoſé à ceux de *Comparatif* & de *Superlatif*. C'eſt donc ainſi qu'il faut entendre ce que l'on dit, en Grammaire, de certains adjectifs & de certains adverbes, qu'ils ſont ſuſceptibles de différents degrés de comparaiſon, ſavoir, le *Poſitif*, le *Comparatif*, & le *Superlatif*.

Le degré *poſitif*, que d'ordinaire on nomme ſimplement le *Poſitif*, c'eſt la ſignification primitive & fondamentale de l'adjectif ou de l'adverbe,

Digitized by Google

ſans aucun rapott au plus ni au moins dont elle eſt ſuſceptible ; comme quand on dit, Un *bon* livre, des meubles *magnifiques*, un *profond* ſilence, les hommes *courageux*, écrire *bien*, meublé *magnifiquement*, méditer *profondément*, combattre *courageuſement*.

Puiſque le *Poſitif* eſt un des degrés dont eſt ſuſceptible la ſignification de certains adjectifs & de certains adverbes, & que ce degré exclut toute idée de comparaiſon, d'augmentation, ou de diminution actuelle; il eſt évident qu'il ne doit pas être cenſé ni appelé un *degré de comparaiſon* ; que cette dénomination, pour me ſervir des termes de l'École, eſt *de falſo ſupponente* ; & qu'au lieu de dire *des degrés de comparaiſon*, il ſeroit plus vrai & plus raiſonnable de dire *des degrés de ſignification*. Au reſte on peut voir, au *mot* SUPERLATIF, un examen plus approfondi de la doctrine des grammairiens ſur ces degrés, dont Du Marſais a à peine donné une idée légére & très-imparfaite au *mot* DEGRÉS *de comparaiſon ou de ſignification*.

(¶ J'ai encore étendu l'uſage du mot *Poſitif* en deux circonſtances, où la nomenclature grammaticale m'a paru inſuffiſante pour empêcher qu'on ne confondît des idées, qu'il étoit néceſſaire de bien caractériſer par des dénominaſions propres.

1°. Dans mon ſyſtême des Articles (*Voyez* ARTICLE), je diviſe en deux claſſes ceux que j'appele *univerſels*, parce qu'ils déſignent la totalité des individus ; & ces deux claſſes ſont les *poſitifs*, & les *négatifs*. J'appelle les premiers *poſitifs*, parce qu'ils ne ſuppoſent point la négation, quoiqu'ils ne l'excluent pas : tels ſont *tout* ou *toute*, *tous* ou *toutes*, qui eſt collectif ; & *chaque*, qui eſt diſtributif.

Cet emploi du terme de *Poſitif* eſt analogue au premier ſens que j'ai indiqué au commencement de cet article, & eſt également oppoſé au terme de *Négatif*.

2° Dans le ſecond ſens, on l'oppoſe au terme de *Comparatif* ; & c'eſt dans ce ſens que je l'ai introduit dans la nomenclature de mon ſyſtême des Temps du verbe. *Voyez* TEMPS.

Nos Prétérits françois ſont tous des Temps compoſés du ſupin ou du participe paſſif du verbe conjugué, & d'un ou de deux auxiliaires : la néceſſité de diſtinguer les Temps qui ne prennent qu'un auxiliaire, de ceux qui en prennent deux, m'a déterminé à donner aux premiers la dénomination de *poſitifs*, & aux derniers celle de *comparatifs*. L'antériorité, qui caractériſe tous les Prétérits, eſt *poſitivement* indiquée par le verbe auxiliaire ; & quand il eſt unique, l'antériorité eſt *poſitive* : s'il ſe trouve un ſecond auxiliaire, il déſigne une ſeconde antériorité acceſſoire, combinée & miſe en *comparaiſon* avec l'antériorité fondamentale ; cette ſeconde antériorité eſt *comparative*. Ainſi, *j'ai chanté*, *j'avois chanté*, *j'eus chanté*, *j'aurai chanté*, ſont des Prétérits *poſitifs* ; mais *j'ai eu chanté*, *j'avois eu chanté*, *j'eus eu chanté*, *j'aurai eu chanté*, ſont des Prétérits *comparatifs*.) (*M.* BEAUZÉE.)

POSSESSIF, VE, *Grammaire* Adjectif uſité en Grammaire pour qualifier certains mots que l'on regarde communément comme une ſorte de pronoms, mais qui ſont en effet une ſorte d'adjectifs diſtingués des autres par l'idée préciſe d'une dépendance relative à l'une des trois perſonnes.

Les adjectifs *poſſeſſifs* qui ſe raportent à la première perſonne du ſingulier, ſont *mon*, *ma*, *mes* ; *mienne*, *miens*, *miennes* : ceux qui ſe raportent à la première perſonne du pluriel, ſont *notre*, *nos* ; *nôtre*, *nôtres*.

Les adjectifs *poſſeſſifs* qui ſe raportent à la ſeconde perſonne du ſingulier, ſont *ton*, *ta*, *tes* ; *tien*, *tienne*, *tiens*, *tiennes* : ceux qui ſe raportent à la ſeconde perſonne du pluriel, ſont *votre*, *vos* ; *vôtre*, *vôtres*.

Les adjectifs *poſſeſſifs* qui ſe raportent à la troiſiéme perſonne du ſingulier, ſont *ſon*, *ſa*, *ſes* ; *ſien*, *ſienne*, *ſiens*, *ſiennes* : ceux qui ſe raportent à la troiſiéme perſonne du pluriel, ſont *leur*, *leurs*.

Sur cette premiére diviſion des adjectifs *poſſeſſifs*, il faut remarquer que chacun d'eux a des terminaiſons relatives à tous les nombres, quoique la dépendance qu'ils expriment ſoit relative à une perſonne d'un ſeul nombre. Ainſi, *mon livre*, veut dire *le livre* (au ſingulier) *qui apartient à moi* (pareillement au ſingulier) ; *mes livres*, c'eſt à dire, *les livres* (au pluriel) *qui apartiennent à moi* (au ſingulier) : *notre livre* ſignifie *le livre* (au ſingulier) *qui apartient à nous* (au pluriel) ; *nos livres*, c'eſt la même choſe que *les livres* (au pluriel) *qui apartiennent à nous* (pareillement au pluriel). C'eſt que la quotité des êtres qualifiés par l'idée préciſe de la dépendance, eſt toute différente de la quotité des perſonnes auxquelles eſt relative cette dépendance.

Dans la plupart des langues, il n'y a qu'un adjectif *poſſeſſif* pour chacune des trois perſonnes du ſingulier, & un pour chacune des trois perſonnes du pluriel. Mais en françois, nous en avons de deux ſortes pour chaque perſonne : l'un, qui ne s'emploie jamais qu'avant un nom, & qui exclut tout autre article ; l'autre, qui eſt toujours précédé de l'un des articles *le*, *la*, *les*, & qui n'eſt jamais accompagné d'aucun nom, mais qui eſt toujours en concordance avec un nom déja exprimé auquel il ſe raporte. C'eſt la même choſe dans la langue allemande.

Les *Poſſeſſifs* de la premiére eſpéce ſont *mon*, *ma*, *mes*, pour la première perſonne du ſingulier ; *notre*, *nos*, pour la première du pluriel : *ton*, *ta*, *tes*, pour la ſeconde perſonne du ſingulier ; *votre*, *vos*, pour la ſeconde perſonne du pluriel : *ſon*, *ſa*, *ſes*, pour la troiſiéme du ſingulier ; & *leur*, *leurs*, pour la troiſiéme du pluriel.

Les *Poſſeſſifs* de la ſeconde eſpèce ſont *le mien*, *la mienne*, *les miens*, *les miennes*, pour la première perſonne du ſingulier; *le nôtre*, *la nôtre*, *les nôtres*, pour la première du pluriel: *le tien*, *la tienne*, *les tiens*, *les tiennes*, pour la ſeconde perſonne du ſingulier; *le vôtre*, *la vôtre*, *les vôtres*, pour la ſeconde du pluriel: *le ſien*, *la ſienne*, *les ſiens*, *les ſiennes*, pour la troiſième perſonne du ſingulier; & *le leur*, *la leur*, *les leurs*, pour la troiſième du pluriel.

L'exacte différence qu'il y a entre les deux eſpèces, c'eſt que les *Poſſeſſifs* de la première eſpèce me paroiſſent renfermer dans leur ſignification celle des *Poſſeſſifs* de la ſeconde & celle de l'article; en ſorte que *mon* ſignifie *le mien*, *ton* ſignifie *le tien*, *ſon* ſignifie *le ſien*, *nos* ſignifie *les nôtres*, &c. *Mon livre*, ſelon cette explication, veut donc dire *le mien livre* ou *le livre mien*; *nos livres*, c'eſt *les livres nôtres*, &c: & c'eſt ainſi que parlent les Italiens, *il mio libro*, *i noſtri libri*; ou bien *il libro mio*, *i libri noſtri*. « On diſoit autrefois, » comme le diſent & l'écrivent encore aujourd'hui ceux » qui n'ont pas ſoin de la pureté du langage, *un* » *mien frère*, *une tienne ſœur*, *un ſien ami* ». (Vaugelas, *Rem.* 338.) Cette obſervation eſt fondamentale, pour rendre raiſon des différents uſages des deux ſortes d'adjectifs.

1°. Ce principe explique à merveille ce que Vaugelas a dit (*Rem.* 513), qu'il faut répéter le *poſſeſſif* de la première eſpèce, comme on répète l'article, & aux mêmes endroits où l'on répéteroit l'article: par exemple, on dit *le père & la mère*, & non pas *les père & mère*; & il faut dire de même *ſon père & ſa mère*, & non pas *ſes père & mère*; ce qui eſt, ſelon Chapelain, du ſtyle de Pratique, & ſelon Vaugelas, une des plus mauvaiſes façons de parler qu'il y ait dans toute notre langue. On dit auſſi, *les plus beaux & les plus magnifiques habits*, ou *les plus beaux & plus magnifiques habits*, ſans répéter l'article au ſecond adjectif; & l'on doit dire de même, *ſes plus beaux & ſes plus magnifiques habits*, ou *ſes plus beaux & plus magnifiques habits*, ſelon la même règle. Cette identité de pratique n'a rien de ſurprenant, puiſque les adjectifs *poſſeſſifs* dont il eſt ici queſtion ne ſont autre choſe, que l'article même auquel on a ajouté l'idée accеſſoire de dépendance relativement à l'une des trois perſonnes.

2°. C'eſt pour cela auſſi que cette ſorte d'adjectif *poſſeſſif* exclut abſolument l'article, quand il ſe trouve lui-même avant le nom; ce ſeroit une véritable Périſſologie, puiſque l'adjectif *poſſeſſif* comprend l'article dans ſa ſignification.

3°. On explique encore par là pourquoi ces *Poſſeſſifs* opèrent le même effet que l'article pour la formation du ſuperlatif; ainſi, *ma plus grande paſſion*, *vos meilleurs amis*, *leur moindre ſouci*, ſont des expreſſions où les adjectifs ſont au même degré que dans celles-ci, *la plus grande paſſion*, *les meilleurs amis*, *le moindre ſouci*: c'eſt que l'article qui ſert à élever l'adjectif au degré ſuperlatif, eſt réellement renfermé dans la ſignification des adjectifs *poſſeſſifs*, *mon*, *ton*, *ſon*, &c.

C'eſt apparemment pour donner à la phraſe plus de vivacité & conſéquemment plus de vérité, que l'uſage a autoriſé la contraction de l'article avec le *Poſſeſſif*, dans les cas où le nom eſt exprimé; & c'eſt pour les intérêts de la clarté, que, quand on ne veut pas répéter inutilement un nom déja exprimé, on exprime chacun à part l'article & le *Poſſeſſif* pur, afin que l'énonciation diſtincte de l'article réveille plus ſûrement l'idée du nom dont il y a ellipſe, & qui eſt annoncé par l'article.

Preſque tous les grammairiens regardent comme des pronoms les adjectifs *poſſeſſifs* de l'une & de l'autre eſpèce; & voici l'origine de cette erreur. Ils regardent les noms comme un genre qui comprend les ſubſtantifs & les adjectifs; & ils obſervent qu'ils ſe fait des adjectifs de certains noms qui ſignifient des ſubſtances, comme de *terre*, *terreſtre*: ainſi, *meus* eſt formé de *mei*, qui eſt le génitif du pronom *ego*; *tuus* de *tui*, génitif de *tu*, &c. Or, dans le ſyſtême de ces grammairiens, le ſubſtantif primitif & l'adjectif qui en eſt dérivé, ſont également des noms: & ils en concluent que *ego* & *meus*, *tu* & *tuus*, &c, ſont & doivent être également des pronoms. D'ailleurs ces adjectifs *poſſeſſifs* doivent être mis au rang des pronoms, ſelon Reſtaut (*chap.* v, *art.* 3), parce qu'ils tiennent la place des pronoms perſonnels ou des noms au génitif: ainſi, *mon ouvrage*, *notre devoir*, *ton habit*, *votre maître*, *ſon cheval*, en parlant de Pierre, *leur roi*, en parlant de François, ſignifient *l'ouvrage de moi*, *le devoir de nous*, *l'habit de toi*, *le maître de vous*, *le cheval de lui* ou *de Pierre*, *le roi d'eux*, ou *des François*.

Par raport au premier raiſonnement, le principe en eſt abſolument faux; & l'on peut voir, au mot SUBSTANTIF, que ce que l'on appelle communément le *Subſtantif* & l'*Adjectif* ſont des parties d'oraiſon eſſenciellement différentes. J'ajoûte qu'il eſt évident que *bonus*, *tuus*, *ſcribendus*, & *anterior*, ont une même manière de ſignifier, de ſe décliner, de s'accorder en genre, en nombre, & en cas avec un ſujet déterminé; & que la nature des mots devant dépendre de la nature & de l'analogie de leur ſervice, on doit regarder ceux-ci comme étant à cet égard de la même eſpèce. Si on veut regarder *tuus* comme pronom parce qu'il eſt dérivé d'un pronom, c'eſt une abſurdité manifeſte, & rejetée ailleurs par ceux même qui la propoſent ici, puiſqu'ils n'ôſent dire qu'*anterior* ſoit une prépoſition, quoiqu'il ſoit dérivé de la prépoſition *ante*. Les racines génératrices des mots ſervent à en fixer l'idée individuelle; mais l'idée ſpécifique, qui les place dans une claſſe ou dans une autre, dépend abſolument & uniquement de

Digitized by Google

la manière de ſignifier qui eſt commune à tous les mots de la même claſſe. *Voyez* MOT.

Quant au principe prétendu raiſonné de Reſtaut, j'y trouve deux vices conſidérables. Premièrement, il ſuppoſe que la nature du pronom conſiſte à tenir la place du nom ; & c'eſt une erreur que je crois ſolidement détruite ailleurs. *Voyez* PRONOM. En ſecond lieu, l'application qu'en fait ici ce grammairien doit être très-ſuſpecte d'abus, puiſqu'il en peut ſortir des conſéquences que cet auteur ſans doute ne voudroit pas admettre. *Regius*, *humanus*, *evandrius*, &c, ſignifient certainement *regis*, *hominis*, *Evandri* ; Reſtaut concluroit-il que ces adjectifs ſont des pronoms?

Tous les grammairiens françois & allemands reconnoiſſent dans leurs langues les deux claſſes de *Poſſeſſifs* que j'ai diſtinguées dès le commencement ; mais c'eſt ſous des dénominations différentes.

Nos grammairiens appellent *mon*, *ton*, *ſon*, & leurs ſemblables, *Poſſeſſifs* abſolus ; & ils regardent *le mien*, *le tien*, *le ſien*, &c, comme des *Poſſeſſifs* relatifs. Ceux-ci ſont nommés *relatifs*, parce que, n'étant pas joints avec leur ſubſtantif, dit Reſtant, ils le ſuppoſent énoncé auparavant, & y ont relation : mais perſonne ne dit pourquoi on appelle *abſolus* les *Poſſeſſifs* de la première eſpèce ; & l'abbé Reguier paroît avoir voulu éviter cette dénomination, en les nommant ſimplement *non-relatifs*. Le mot de *Relatif* eſt un terme dont il ſemble qu'on ne connoiſſe pas aſſez la valeur, puiſqu'on en abuſe ſi ſouvent. Tout adjectif eſt eſſenciellement relatif au ſujet déterminé auquel on l'applique, ſoit que ce ſujet ſoit poſitivement exprimé par un nom ou par un pronom, ſoit que l'ellipſe l'ait fait diſparoître & qu'il faille le retrouver dans ce qui précède : ainſi, les deux eſpèces de *poſſeſſifs* ſont également relatives, & la diſtinction de nos grammairiens eſt mal caractériſée.

Les grammairiens allemands ont aparemment voulu éviter ce défaut : Gottſched appelle *conjonctifs* les *Poſſeſſifs* de la première eſpèce, *mon*, *ton*, *ſon*, &c ; & il nomme *abſolus* ceux de la ſeconde, *le mien*, *le tien*, *le ſien*, &c. Les premiers ſont nommés *conjonctifs*, parce qu'ils ſont toujours unis avec le nom auquel ils ſe raportent ; les autres ſont appelés *abſolus*, parce qu'ils ſont employés ſeuls & ſans le nom auquel ils ont raport. Voilà comment les différentes manières de voir une même choſe amènent des dénominations différentes & même oppoſées. La Touche, qui a compoſé l'*Art de bien parler françois*, a adopté cette ſeconde manière de diſtinguer les *Poſſeſſifs*.

Avec un peu plus de juſteſſe que la première, je ne crois pourtant pas qu'elle doive faire plus de fortune. Les termes techniques de Grammaire ne doivent pas être fondés ſur des ſervices accidentels, qui peuvent changer au gré de l'uſage ; la nomenclature des ſciences & des arts doit être immuable comme les natures dont elle eſt chargée de réveiller les idées, parce qu'elle doit en effet exprimer la nature intrinsèque, & non les accidents des choſes. Or il eſt évident que *mien*, *tien*, *ſien*, &c, ne ſont abſolus, au ſens des grammairiens allemands, que dans l'uſage préſent de leur langue & de la nôtre ; & que ces mêmes mots étoient conjonctifs, lorſqu'il étoit permis de dire *un mien frère*, *un ſien livre*, comme les italiens diſent encore, *il mio fratello*, *il ſuo libro*.

Duclos, qui apparemment a ſenti le vice des deux nomenclatures dont je viens de parler, a pris un autre parti. « *Mon*, *ton*, *ſon*, ne ſont point » des pronoms, dit-il (*Rem.* ſur le *chap.* viij de la *II. part.* de la *Grammaire générale*), » puiſ- » qu'ils ne ſe mettent pas à la place des noms, » mais avec les noms mêmes : ce ſont des adjectifs » *poſſeſſifs*. *Le mien*, *le tien*, *le ſien*, ſont de » vrais pronoms ». Ce ſavant académicien juge que ces mots ſe mettent au lieu du nom qui n'eſt point exprimé : mais, comme je l'ai dit, ce n'eſt point là le caractère diſtinctif des pronoms : & d'ailleurs les adjectifs *mien*, *tien*, *ſien*, &c, ne ſe mettent pas au lieu du nom. On les emploie ſans nom à la vérité : mais ils ont à un nom une relation marquée qui les aſſujettit aux lois de la concordance, comme tous les autres adjectifs ; & l'article qui les accompagne néceſſairement, eſt la marque la plus aſſûrée qu'il y a alors ellipſe d'un nom appellatif, la ſeule eſpèce de mot qui puiſſe recevoir la détermination qui eſt indiquée par l'article.

C'eſt donc la différence que j'ai obſervée entre les deux eſpeces de *Poſſeſſifs*, qui doit fonder celle des dénominations diſtinctives de ces eſpèces. *Mon*, *ton*, *ſon*, &c, ſont des *articles poſſeſſifs*, puiſqu'ils renferment en effet dans leur ſignification celle de l'article & celle d'une dépendance relative à quelqu'une des trois perſonnes du ſingulier ou du pluriel ; que d'ailleurs ils ſont, avec les noms qu'ils accompagnent, l'office de l'article, qu'on ne peut plus énoncer ſans tomber dans le vice de la Périſſologie. *Mien*, *tien*, *ſien*, &c, ſont de purs adjectifs *poſſeſſifs*, puiſqu'ils ne ſervent qu'à qualifier le ſujet auquel ils ont raport, par l'idée d'une dépendance relative à quelqu'une des trois perſonnes du ſingulier ou du pluriel.

Content d'avoir examiné la nature des adjectifs *poſſeſſifs*, ce qui eſt véritablement de l'objet de l'Encyclopédie, je ne m'arrêterai point ici à détailler les différeuts uſages de ces adjectifs par raport à notre langue ; c'eſt à nos Grammaires françoiſes à diſcuter ces lois accidentelles de l'uſage. Mais je m'arrêterai à deux points particuliers, dont l'un concerne notre langue ; & l'autre, la langue allemande.

L'examen du premier point peut ſervir à faire voir combien il eſt aiſé de ſe méprendre dans les déciſions grammaticales, & combien il faut être

attentif pour ne pas tomber dans l'erreur ſur ces matières. « Pluſieurs ne peuvent comprendre, dit » Vaugelas (*Rem.* 320), comment ces . . . . . » *Poſſeſſifs* (*mon*, *ton*, *ſon*), qui ſont maſculins, » ne laiſſent pas de ſe joindre avec les noms femi- » nins qui commencent par une voyelle (ou par » un *h* muet) . . . Quelques-uns croient qu'ils » ſont du genre commun, ſervant toujours au maſ- » culin, & quelquefois au féminin, c'eſt à dire, » à tous les mots féminins qui commencent par une » voyelle (ou par un *h* muet), afin d'éviter la » cacophonie que feroient les voyelles . . . . . » D'autres ſoutiennent que ces pronoms ſont tou- » jours maſculins; mais qu'à cauſe de la caco- » phonie on ne laiſſe pas de les joindre avec les » féminins qui commencent par une voyelle (ou » par un *h* muet), tout de même, diſent-ils, » que les eſpagnols qui ſe ſervent de l'article maſ- » culin *el* pour mettre devant les noms féminins » commençant par une voyelle, diſant *el alma*, » & non pas *la alma*. De quelque façon qu'il » ſe faſſe, il ſuffit de ſavoir qu'il ſe fait ainſi; & » il n'importe guère, ou point du tout, que ce ſoit » plus tôt d'une manière que de l'autre ».

Cela peut n'être en effet d'aucune importance, s'il ne s'agit que de connoître l'uſage de la langue & de s'y conformer: mais cela ne peut être indifférent à la Philoſophie, ſi ce n'eſt à la Philoſophie ſceptique, qui aime à douter de tout. Thomas Corneille crut apparemment qu'une déciſion valoit mieux que l'incertitude; & il décide, dans ſa Note ſur cette Remarque, que cet uſage de notre langue n'autoriſe pas à dire que *mon*, *ton*, *ſon*, ſont du genre commun. « Je ne puis » comprendre, dit l'abbé Girard à ce ſujet (*tom. I*, *Diſcours* vij, *pag.* 376) » par quel goût, encore » moins par quelle raiſon, un de nos puriſtes veut » que *mon*, *ton*, *ſon* ne puiſſent être feminins, » & qu'ils ſont toujours maſculins, même en qua- » lifiant des ſubſtantifs féminins. Il dit que la vraie » raiſon qui les fait employer dans ces occaſions, » eſt pour éviter la cacophonie: j'en conviens; » mais cette raiſon n'empêche pas qu'ils n'y ſoient » employés au féminin: bien loin de cela, c'eſt » elle qui a déterminé l'uſage à les rendre ſuſ- » ceptibles de ce genre. Quel inconvénient y a-t-il » à les regarder comme propres aux deux, ainſi » que leur pluriel? Quoi! on aimera mieux con- » fondre & bouleverſer ce que la Syntaxe a de » plus conſtant, que de convenir d'une choſe dont » la preuve eſt dans l'évidence du fait? Voilà où » conduit la méthode de ſuppoſer des maximes & » des règles indépendantes de l'uſage, & de ne » point chercher à connoître les mots par la nature » de leur emploi ». L'opinion de l'abbé Girard & la conſéquence qu'il en tire contre la méthode trop ordinaire des grammairiens, me paroiſſent également plauſibles; & je révoque volontiers & ſans détour ce que je me rappelle d'avoir écrit de contraire à l'*article* GALLICISME.

Je paſſe à l'obſervation qui concerne la langue allemande: c'eſt que l'uſage y a introduit deux articles *poſſeſſifs* & deux adjectifs *poſſeſſifs* qui ont raport à la troiſième perſonne du ſingulier; l'un s'emploie quand la troiſième perſonne eſt du féminin; & l'autre, quand elle eſt du maſculin. Cette différence ne ſert qu'à déterminer le choix du mot, & n'empêche pas qu'il ne s'accorde en genre avec le nom auquel on l'applique. Ainſi, *ſon*, quand la troiſième perſonne eſt du maſculin, ſe dit en allemand *ſein*, m. *ſeine*, f. & *ſein*, n; & *ſien* ſe dit *ſeiner*, m. *ſeine*, f. *ſeines*, n. ou bien *der ſeinige*, m. *die ſeinige*, f. *das ſeinige*, n: & tous ces mots ſont dérivés du génitif maſculin *ſeiner* (de lui). Mais ſi la troiſième perſonne eſt du féminin, *ſon* ſe dit en allemand *ihr* m., *ihre*, f. *ihr*. n; & *ſien* ſe dit *ihrer*, maſc. *ihre*, fém. *ihres*, n. ou bien *der ihrige*, m. *die ihrige*, f. *das ihrige*, n: & tous ces mots ſont dérivés du génitif féminin *ihrer* (d'elle). On peut concevoir, par cette propriété de la langue allemande, combien l'uſage a de reſſources pour enrichir les langues, pour y mettre de la clarté, de la préciſion, de la juſteſſe; & combien il importe d'examiner de près les identiſmes pour en démêler les fineſſes & le véritable ſens. C'eſt la concluſion que j'ai prétendu tirer de cette obſervation. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) POSPOSITIF, IVE. adj. Qui ſert à être mis après, ou à la fin du mot.

Dans les Diphthongues, on appelle *poſtpoſitive*, la ſeconde des deux voix qu'on y prononce en une ſeule émiſſion; comme *eu* dans *Dieu*, *i* dans *lui*, *a* dans *ouatte*; &c. *Voyez* DIPHTHONGUE.

Parmi les Particules, il y en a des *poſtpoſitives*; & ce ſont celles qui ſe mettent à la fin du mot compoſé; comme *graphe* dans *coſmagraphe*, *géographe*, *biographe*, *hiſtoriographe*, *hagiographe*, &c; *mantie* dans *chiromantie*, *géomantie*, *nécromantie*, *uromantie*, &c. *Voyez* PARTICULE. (*M.* BEAUZÉE.)

POUR, AFIN, *Synonymes*.

Ces deux mots ſont ſynonymes dans le ſens où ils ſignifient qu'on fait une choſe en vûe d'une autre; mais *Pour* marque une vûe plus prochaine; *Afin* en marque une plus éloignée.

On ſe préſente devant le prince *pour* lui faire ſa Cour; on lui fait ſa Cour *afin* d'en obtenir des grâces.

Il ſemble que le premier de ces mots convient mieux, lorſque la choſe qu'on fait en vûe de l'autre en eſt une cauſe plus infaillible; & que le ſecond eſt plus à ſa place, lorſque la choſe qu'on a en vûe en faiſant l'autre en eſt une ſuite moins néceſſaire.

On tire le canon ſur une place aſſiégée *pour* y faire une brêche, & *afin* le pouvoir la prendre par aſſaut ou de l'obliger à ſe rendre.

Digitized by Google

Pour regarde plus particulièrement un effet qui doit être produit; *afin* regarde proprement un but où l'on veut parvenir.

Les filles d'un certain âge font tout ce qu'elles peuvent *pour* plaire, *afin* de ſe procurer un mari. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) POUR, QUANT. *Synonymes.*

Ces deux mots ſont très-ſynonymes: *Pour* me paroît cependant avoir meilleure grâce dans le diſcours, lorſqu'il s'agit de la perſonne ou de la choſe qui régit le verbe ſuivant; *Quant* me paroît y mieux figurer, lorſqu'il s'agit de ce qui eſt régi par le verbe. Je dirois donc: *Pour* moi, je ne me mêle d'aucune affaire étrangère; *Quant* à moi, tout m'eſt indifférent.

La religion des perſonnes éclairées conſiſte dans une foi vive, dans une Morale pure, & dans une conduite ſimple, guidées par l'autorité divine & ſoutenues par la raiſon. *Pour* celle du peuple, elle conſiſte dans une crédulité aveugle, & dans les pratiques extérieures, autoriſées par l'éducation & affermies par la force de l'habitude. *Quant* à celle des gens d'Égliſe, on ne la connoîtra au juſte que quand on en aura ſéparé les intérêts temporels. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) POURQUOI (C'EST), AINSI. *Synonymes.*

C'eſt pourquoi renferme, dans ſa ſignification particulière, un raport de cauſe & d'effet. *Ainſi* ne renferme qu'un raport de prémiſſe & de conſéquence. Le premier eſt plus propre à marquer la ſuite d'un évènement ou d'un fait; & le ſecond, à faire entendre la concluſion d'un raiſonnement.

Les femmes, pour l'ordinaire, ſont changeantes; *c'eſt pourquoi* les hommes deviennent inconſtants à leur égard. Les orientaux les enferment, & nous leur donnons une entière liberté; *ainſi*, nous paroiſſons avoir pour elles plus d'eſtime.

Rome eſt, non ſeulement un ſiège eccléſiaſtique, revêtu d'une autorité ſpirituelle; mais encore un État temporel, qui a, comme tous les autres États, des vûes de Politique & des intérêts à ménager: *c'eſt pourquoi* l'on y peut très-aiſément confondre les deux autorités. Tout homme eſt ſujet à ſe tromper; *ainſi*, il faut tout examiner avant de croire. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) POURTANT, CEPENDANT, NÉANMOINS, TOUTEFOIS. *Synonymes.*

Pourtant a plus de force & d'énergie; il aſſûre avec fermeté, malgré tout ce qui pourroit être oppoſé. *Cependant* eſt moins abſolu & moins ferme; il affirme ſeulement contre les apparences contraires. *Néanmoins* diſtingue deux choſes qui paroiſſent oppoſées; & il en ſoutient une ſans détruire l'autre. *Toutefois* dit proprement une choſe par exception; il fait entendre qu'elle n'eſt arrivée que dans l'occaſion dont on parle.

Que toute la terre s'arme contre la vérité, on n'empêchera *pourtant* pas qu'elle ne triomphe. Quelques docteurs ſe piquent d'une Morale ſévère; ils recherchent *cependant* tout ce qui peut flatter la ſenſualité. Corneille n'eſt pas toujours égal à lui-même: *néanmoins* Corneille eſt un excellent auteur. Que ne haïſſoit pas Néron? *toutefois* il aimoit Popéa. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) PRÉCAUTIONS ORATOIRES. » Je donne ici ce nom, dit Rollin (*Traité des études*, liv. III, chap. iij, art. 2, §. 6), à de certains ménagements que l'orateur doit prendre pour ne point bleſſer la délicateſſe de ceux devant qui ou de qui il parle, à des tours étudiés & artificieux dont il ſe ſert pour dire de certaines choſes qui autrement paroîtroient dures & choquantes. J'appelle tout cela *Précautions oratoires*, parce qu'en tout cela il y a un art & une adreſſe, propres certainement à la Rhétorique, qui méritent bien qu'on y rende les jeunes gens attentifs. Quelques exemples rendront la choſe plus ſenſible.

» Chryſogonus, affranchi de Sylla, avoit tant de crédit auprès de ſon maître, tout-puiſſant alors dans la République, qu'aucun avocat n'ôſa plaider contre lui en faveur de Roſcius-Amérinus: il n'y eut que Cicéron qui eut le courage, tout jeune qu'il étoit, de ſe charger d'une cauſe ſi délicate. Il a grand ſoin, dans toute la ſuite de ſon plaidoyer (*Pro Roſcio Amer.* viij, 21, 22, jx, 25. xxxij, 91, xxxviij, 110, xljv, 127), d'avertir en pluſieurs endroits, que Sylla n'avoit eu aucune connoiſſance de toutes les injuſtices de ſon affranchi; qu'on s'étoit fort appliqué à les lui cacher; qu'on avoit fermé tout accès auprès de lui à ceux qui auroient pu lui en donner avis; qu'enfin il n'étoit pas étonnant que Sylla, chargé ſeul du ſoin de rétablir & de gouverner la République, eût ignoré ou négligé pluſieurs choſes, puiſqu'il en échapoit beaucoup à la connoiſſance & à l'attention de Jupiter même dans le gouvernement de l'univers. On ſent bien que de telles *Précautions* étoient abſolument néceſſaires.

» Cicéron, dans le plaidoyer intitulé *Divinatio in Verrem*, eſt obligé de montrer qu'il eſt plus digne que Cécilius de plaider contre Verrès. Une telle cauſe, pour ne point choquer, devoit être maniée avec beaucoup d'adreſſe & d'habileté; car les louanges qu'on ſe donne à ſoi-même ſont toujours odieuſes, ſurtout quand elles ronient ſur l'eſprit & ſur l'Éloquence. *Intelligo quam ſcopuloſo difficilique in loco verſer; nam quum omnis arrogantia odioſa eſt, tum illa ingenii atque Eloquentiæ multo moleſtiſſima.* (xj, 36.) Cicéron, après avoir prouvé que Cécilius n'a aucune des qualités néceſſaires pour ſoutenir un plaidoyer ſi important, n'a garde de ſe les attribuer à lui-

même ; une vanité ſi groſſière auroit révolté tous les eſprits : il dit ſeulement qu'il a travaillé toute ſa vie pour les aquérir, & que, ſi malgré un long travail il n'a pu en venir à bout, il n'eſt pas étonnant que Cécilius, qui n'a jamais eu aucune idée de cette noble profeſſion, en ſoit abſolument incapable. *Fortaſſe dices : Quid ? ergo hæc in te ſunt omnia ? Utinam quidem eſſent ! verumtamen ut eſſe poſſent magno ſtudio mihi à pueritiâ eſt elaboratum. Quod ſi ego hæc, propter magnitudinem rerum ac difficultatem, aſſequi non potui, qui in omni vitâ nihil aliud egi ; quam longè tute ab his abeſſe arbitrare, quas non modo antea nunquam cogitaſti, ſed ne nunc quidem, quum in eas ingrederis, quæ & quantæ ſint ſuſpicari potes ?* (xij, 40.)

» En plaidant pour Flaccus, il avoit à réfuter le témoignage de pluſieurs grecs qui avoient dépoſé contre ſa partie. Pour le faire avec plus de ſuccès, il entreprend de décrier la nation même, comme peu délicate ſur ce qui regarde la bonne foi & la ſincérité. Il ne commence pas bruſquement par un reproche ſi dur : il met d'abord comme à l'écart beaucoup d'honnêtes gens qui n'ont point pris de part à l'aveugle paſſion de quelques-uns de leurs compatriotes ; il donne enſuite de grandes louanges à la nation en général, dont il relève extrêmement le génie, l'habileté, la politeſſe, le goût pour les arts, & le merveilleux talent pour l'Éloquence ; mais il ajoûte que cette nation ne s'eſt jamais piquée d'exactitude & de ſincérité dans les témoignages. *Verumtamen hoc dico de toto genere græcorum : tribuo illis Litteras ; do multarum artium diſciplinam ; non adimo ſermonis leporem, ingeniorum acumen, dicendi copiam ; denique etiam, ſi qua ſibi alia ſumunt, non repugno : teſtimoniorum religionem & fidem nunquam iſta natio coluit ; totiuſque hujuſce rei quæ ſit vis, quæ auctoritas, quod pondus, ignorant.* (Pro Flacco, iv, 9.)

» On ſait que Cicéron excelloit ſurtout à émouvoir les paſſions, & que, par les diſcours tendres & touchants qu'il mettoit dans la bouche de ſes parties, en ſuiſſant ſes plaidoyers, il faiſoit ſouvent couler les larmes des yeux de tous ceux qui l'écoutoient. La grandeur d'âme & la noble fierté dont ſe piquoit Milon, ôtoit à ſon avocat cette reſſource ſi puiſſante : mais Cicéron ſut tirer avantage de ſon courage même, pour lui gagner la faveur des juges ; & il prit ſur lui le caractère & le perſonnage de ſuppliant, qu'il ne pouvoit donner à ſa partie. *Ergo & ille capiavit ex illâ præſtantiâ animi favorem, & in locum lacrymarum ejus ipſe ſucceſſit.* (Quintilien. *Inſtit. orat.* vj, 1.)

» Le reſpect inviolable que les enfants doivent à leurs pères & mères, lors même qu'ils en ſont traités avec dureté & avec injuſtice, rend très-difficiles certaines conjonctures où ils ſont obligés de parler contre eux ; & c'eſt dans ces occaſions que la bonne Rhétorique fournit des tours & des ménagements, qui, ſans rien faire perdre des avantages de la cauſe, ſavent rendre à l'autorité paternelle tout ce qui lui eſt dû. Il faut alors qu'on ſente qu'il n'y a qu'une néceſſité indiſpenſable qui arrache de la bouche des enfants des plaintes que le cœur voudroit ſupprimer ; & qu'au travers même de ces plaintes on entrevoye un fonds, non ſeulement de reſpect, mais d'amour & de tendreſſe. *Hoc illis commune remedium eſt, ſi in totâ actione æqualiter appareat, non honor modo, ſed etiam caritas : præterea cauſa fit nobis juſta ſic dicendi ; neque id moderatè tantum faciamus, ſed etiam neceſſario.* (Quintil. *Inſt. orat.* xj, 1.) On peut voir un bel exemple de ce précepte dans le plaidoyer pour Cluentius, que ſa mère avoit traité avec une cruauté inouïe. (*Pro Cluent.* v. 12, vj, 17.)

» La règle que je viens de toucher, regarde tout Inférieur qui a des prétentions légitimes à faire valoir contre un Supérieur, qu'il doit reſpecter & honorer.

» Il y a des occaſions, où des raiſons d'intérêt ou de bienſéance ne nous permettent pas de nous expliquer en termes clairs & précis, & où cependant nous voulons faire entendre au juge ce que nous n'oſons lui dire ouvertement ; *in quo per quandam ſuſpicionem quod non dicimus accipi volumus.* (Quintil. *Inſt. orat.* ix, 2.) Un fils, par exemple, ne peut gagner ſon procès ſans découvrir un crime dont ſon père eſt coupable. Il faut, dit Quintilien (*ib.*), que les choſes mêmes conduiſent inſenſiblement le juge à deviner ce qu'on ne veut pas lui dire ; que, tout autre motif étant écarté, il ſoit comme forcé à voir l'unique qui reſte, mais que le reſpect pour un père empêche de découvrir : & pour lors il faut que le diſcours du fils, ſuſpendu, entrecoupé, & interrompu de temps en temps comme par un ſilence forcé & par de vifs ſentiments de tendreſſe, faſſe connoître la violence qu'il ſe fait pour ne pas laiſſer échaper des paroles que la force de la vérité ſemble vouloir arracher de ſa bouche. Par là le juge eſt porté à chercher ce je ne ſais quoi, qu'il ne croiroit peut-être pas ſi on le lui avoit découvert, mais dont il eſt pleinement convaincu, parce qu'il croit l'avoir trouvé de lui-même. *Res ipſæ perducant judicem ad ſuſpicionem, & amoliamur cætera, ut hoc unum ſuperſit ; in quo multum etiam affectus juvant, & interrupta ſilentio dictio, & cunctationes. Sic enim fiet ut judex quærat illud neſcio quid, quod ipſe fortaſſe non crederet ſi audiret, & ſi, quod à ſe inventum exiſtimat, credat.*

» Il y a auſſi des perſonnes d'un caractère ſi reſpectable & d'une réputation ſi univerſelle, que leur nom ſeul eſt un poids qui accable leurs adverſaires. Tel étoit Caton à l'égard de Muréna : & l'on

l'on ne peut trop faire remarquer aux jeunes gens l'art merveilleux avec lequel Cicéron, ſans toucher à la perſonne même de Caton, qui devoit être pour lui comme ſacrée, & qui certainement étoit inacceſſible & invulnérable à la Cenſure la plus maligne, ſut pourtant lui ôter une partie de ſon autorité & de ſon crédit, par le portrait qu'il fit de la ſecte des ſtoïciens, qu'il tourna en ridicule avec tant d'eſprit & d'agrément, que Caton lui-même ne put s'empêcher d'en rire.

» Y eut-il jamais une affaire plus délicate & plus difficile à manier, que celle dont Cicéron ſe chargea en oſant ſe déclarer contre la loi agraire? on appeloit ainſi la loi qui ordonnoit des diſtributions de terre pour ceux d'entre le peuple qui étoient les plus pauvres. Cette loi avoit, dans tous les temps, ſervi d'appât & d'amorce aux tribuns, pour gagner la populace & pour ſe l'attacher: elle paroiſſoit en effet lui être très-favorable, en lui procurant un repos tranquile & une retraite aſſûrée. Cependant Cicéron entreprend de la faire rejeter par le peuple même, qui venoit de le nommer conſul avec une diſtinction ſans exemple. S'il eût commencé par ſe déclarer ouvertement contre cette loi, il auroit trouvé toutes les oreilles & tous les cœurs fermés, & le peuple ſe ſeroit généralement révolté contre lui: il étoit trop habile & connoiſſoit trop les hommes, pour en uſer ainſi. C'eſt une choſe admirable de voir pendant combien de temps il tient en ſuſpens l'eſprit de ſes auditeurs, ſans leur laiſſer entrevoir en aucune manière le parti qu'il avoit pris ni le ſentiment qu'il vouloit leur inſpirer. Il emploie d'abord tous les traits de ſon éloquence, pour témoigner au peuple la vive reconnoiſſance dont il étoit pénétré pour le bienfait ſignalé qu'il venoit d'en recevoir; il en relève avec ſoin toutes les circonſtances qui lui étoient ſi honorables: il marque enſuite les devoirs & les obligations que lui impoſe un conſentement ſi unanime du peuple à lui donner le conſulat; il déclare que, lui étant redevable de tout ce qu'il eſt, il prétend bien, & dans l'exercice de ſa charge & pendant toute ſa vie, être *populaire*. Mais il avertit que ce mot a beſoin d'explication: & après en avoir démêlé les différents ſens; après avoir découvert les ſecrètes intrigues des tribuns, qui couvroient de ſpécieux noms leurs deſſeins ambitieux; après avoir loué hautement les Gracques, zélés defenſeurs de la loi agraire, & dont la mémoire, par cette raiſon, étoit ſi chère au peuple romain; après s'être ainſi inſinué peu à peu & par degrés dans l'eſprit de ſes auditeurs & s'en être enfin rendu maître abſolu; il n'oſe pas encore cependant attaquer ouvertement la loi dont il s'agiſſoit; mais il ſe contente de proteſter qu'en cas que le peuple, après l'avoir entendu, ne reconnoiſſe pas que cette loi, ſous un dehors flatteur, donne en effet atteinte à ſon repos & à ſa liberté, il ſe joindra à lui & ſe rendra à ſon ſentiment. C'eſt ici un modèle parfait de ce qu'on appelle dans l'École *Exorde par inſinuation*; & il me ſemble qu'on ſeul endroit comme celui-ci eſt bien capable de former l'eſprit des jeunes gens, & de leur apprendre la manière adroite & reſpectueuſe avec laquelle ils doivent combattre le ſentiment de ceux à qui la reconnoiſſance & la ſoumiſſion ne leur permettent pas de réſiſter directement. Il eut à Rome tout l'effet qu'on en devoit attendre; & le peuple, détrompé par l'éloquent diſcours de ſon conſul, rejeta lui-même la loi.

» L'endroit de la harangue de Cicéron pour Ligarius, où l'on examine ce qu'il falloit penſer du parti de Pompée; demandoit d'être traité avec une extrême délicateſſe. Tubéron avoit taxé de crime la conduite de ceux qui avoient porté les armes contre Céſar. Cicéron relève & condamne la dureté de cette expreſſion; & après avoir raporté les différents noms qu'on donoit à la démarche de ceux qui s'étoient déclarés pour Pompée, erreur, crainte, cupidité, paſſion, prévention, entêtement, témérité: « Pour moi, dit-il, ſi l'on me demande » quel eſt le propre & véritable nom que l'on doit » donner à notre malheur, il me ſemble que c'eſt » une fatale influence, qui a aveuglé les hommes » & les a entraînés comme malgré eux; en ſorte » qu'on ne doit pas s'étonner que la volonté in- » ſurmontable des dieux l'ait emporté ſur les con- » ſeils des hommes ». *Ac mihi quidem, ſi pro- » prium & verum nomen noſtri mali quæratur, » fatalis quædam calamitas incidiſſe videtur & » improvidas hominum mentes occupaviſſe; ne » nemo mirari debeat humana conſilia divinâ » neceſſitate eſſe ſuperata.* (Pro Lig. *vj.* 17.) Il n'y avoit rien dans cette définition d'injurieux pour le parti de Pompée; & loin de devoir choquer Céſar, elle étoit très-flatteuſe pour lui.

» Nos écrivains, quand ils ont eu à parler des dernières guerres civiles qui troublèrent la France, ſemblent avoir eu en vûe l'endroit de Cicéron que je viens de raporter: mais ils ont bien enchéri ſur leur modèle.

» *Hélas! malheureuſe France!* s'écrie Maſcaron, dans l'oraiſon funèbre de Turenne; *pour être défaite de cet ennemi, ne t'en reſtoit-il pas aſſez d'autres ſans tourner tes mains contre toi-même? Quelle fatale influence te porta à répandre tant de ſang? . . . . Que ne peut-on effacer ces triſtes années de la ſuite de l'Hiſtoire, & les dérober à la connoiſſance de nos neveux! Mais puiſqu'il eſt impoſſible de paſſer ſur des choſes que tant de ſang répandu a trop vivement marquées, montrons-les du moins avec l'artifice de ce peintre, qui, pour cacher la difformité d'un viſage, inventa l'art du profil. Dérobons à notre vûe ce défaut de lumière & cette nuit funeſte, qui, formée dans la confuſion des affaires publiques par tant de divers intérêts, fit égarer ceux même qui cherchoient le bon chemin.*

» Fléchier, dans l'oraiſon funèbre du même héros : *Souvenez-vous, Meſſieurs, de ce temps de déſordre & de trouble, où l'eſprit ténébreux de diſcorde confondoit le droit avec la paſſion, le devoir avec l'intérêt, la bonne cauſe avec la mauvaiſe ; où les aſtres les plus brillants ſouffroient preſque tous quelque éclipſe, & les plus fidèles ſujets ſe virent entraînés malgré eux par le torrent des partis, comme ces pilotes, qui, ſe trouvant ſurpris de l'orage en pleine mer, ſont contraints de quitter la route qu'ils veulent tenir & de s'abandonner pour un temps au gré des vents & de la tempête. Telle eſt la juſtice de Dieu ; telle eſt l'infirmité des hommes : mais le Sage revient aiſément à ſoi ; & il y a dans la Politique, comme dans la Religion, une eſpèce de pénitence plus glorieuſe que l'innocence même, qui répare avantageuſement un peu de fragilité, par des vertus extraordinaires & par une ferveur continuelle.*

» Le même orateur, dans l'Oraiſon funèbre de le Tellier : *Que dirai-je donc ? Dieu permit aux vents & à la mer de gronder & de s'émouvoir, & la tempête s'éleva. Un air empoiſonné de factions & de révoltes gagna le cœur de l'État, & ſe répandit dans les parties les plus éloignées : les paſſions que nos péchés avoient allumées rompirent les digues de la juſtice & de la raiſon ; & les plus ſages même, entraînés par le malheur des engagements & des conjonctures, contre leur propre inclination, ſe trouvèrent, ſans y penſer, hors des bornes de leur devoir.* »

« On doit véritablement regretter qu'un ſi grand » maître n'ait fait, en quelque ſorte, qu'indiquer » cette matière & n'en ait pas traité toutes les » parties ». Ce ſont les propres termes de l'abbé Mallet, en parlant (*Eſſai ſur les Bienſéances oratoires*, tom. 1, *pag.* 41) de ce morceau qu'on vient de lire de Rollin. Je ne prétends pas remplir une tâche qu'on juge imparfaite chez lui ; mais j'oſerai ajouter quelques obſervations aux ſiennes.

Ce n'eſt pas ſeulement à l'égard des ſupérieurs que les *Précautions oratoires* ſont néceſſaires : il faut en uſer avec tous ceux dont on ſe propoſe de combattre les paſſions, d'attaquer les prétentions, de contredire les opinions ; autrement, on s'expoſe à manquer le but qu'on doit toujours ſe propoſer en parlant, qui eſt de perſuader.

On ſent aiſément quelles peuvent être les reſſources des *Précautions oratoires* : l'Euphémiſme ſert à adoucir les expreſſions, que leur dureté ou même trop de naïveté pourroit rendre offenſantes ; l'Aſtéiſme déguiſe, ſous le voile de la louange, le déſagrément de l'inſtruction ou l'amertume de la correction ; la Prolepſe va au devant des difficultés que l'amour propre ne manqueroit pas de ſuggérer ; la Communication ſoumet paiſiblement à un examen raiſonné les vûes ou les principes qu'on attaque, & amène les parties intéreſſées à en reconnoître d'elles-mêmes l'injuſtice ou la fauſſeté ; ſouvent la Conceſſion devient un moyen infaillible d'obtenir beaucoup plus qu'on n'accorde ou qu'on ne paroît accorder ; l'Allégorie, ſous le maſque d'un perſonnage étranger, fait goûter à ceux mêmes qu'on accuſe leur propre condamnation, avant que le voile de la fiction ſe lève ou ſe déchire. *Voyez* Euphémisme, Astéisme, Prolepse, Communication, Conceſſion, Allégorie.

La nature, toujours ſupérieure à l'art, ſuggère elle-même ces *Précautions* ſi importantes à quiconque a un grand intérêt à ménager. J'en citerai un exemple pris de Racine : c'eſt donc, va-t-on dire, un ouvrage de l'art, & non une ſuggeſtion de la nature ? Oui, c'eſt un ouvrage de l'art, c'en eſt même un chef-d'œuvre ; mais il ne mérite ce nom que parce qu'il rend en effet la nature avec fidélité. C'eſt l'aveu que Phèdre fait à Œnone de ſon amour pour Hippolyte (*act. I, ſc.* 3) ; écoutons-la.

ŒNONE.

Madame, au nom des pleurs que pour vous j'ai verſés,
Par vos foibles genoux que je tiens embraſſés,
Délivrez mon eſprit de ce funeſte doute.

PHÈDRE.

Tu le veux ? lève-toi.

ŒNONE.

Parlez, je vous écoute.

PHÈDRE.

Ciel ! que lui vais-je dire, & par où commencer.

ŒNONE.

Par de vaines frayeurs ceſſez de m'offenſer.

PHÈDRE.

O haine de Vénus ! O fatale colère !
Dans quels égarements l'amour jeta ma mère !

ŒNONE.

Oubliez-les, Madame, & qu'à tout l'avenir
Un ſilence éternel cache ce ſouvenir.

PHÈDRE.

Ariane, ma ſœur, de quel amour bleſſée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laiſſée !

ŒNONE.

Que faites-vous, Madame ! & quel mortel ennui
Contre tout votre ſang vous anime aujourd'hui ?

PHÈDRE.

Puiſque Vénus le veut, de ce ſang déplorable
Je péris la dernière & la plus miſérable.

ŒNONE.

Aimez-vous ?

PHÈDRE.

De l'amour j'ai toutes les fureurs.

ŒNONE.

Pour qui?

PHÈDRE.

Tu vas ouïr le comble des horreurs.
J'aime.... A ce nom fatal je tremble, je friſſonne.
J'aime....

ŒNONE.

Qui?

PHÈDRE.

Tu connois ce fils de l'Amazone,
Ce prince ſi long temps par moi-même opprimé.

ŒNONE.

Hippolyte? Grands dieux!

PHÈDRE.

C'eſt toi qui l'as nommé.

On voit que Phèdre ne ſe réſout à faire à ſa confidente l'aveu de ſon amour inceſtueux, qu'après les plus fortes inſtances de celle-ci; & c'eſt une première *Précaution*. Quand en conſéquence elle a promis de parler, que dit-elle? elle héſite, elle pouſſe des exclamations, elle rappelle la mémoire de tous les crimes dont l'amour a noirci ſa famille, & ſemble vouloir s'entourer de compliees pour affoiblir l'idée de ſon propre crime; elle commence enfin à s'ouvrir, mais de manière qu'Œnone venant à nommer Hippolyte, Phèdre paroît triompher de ce qu'elle eſt diſpenſée par là de le nommer elle-même. (*M.* BEAUZÉE.)

PRÉCIPICE, GOUFFRE, ABÎME. *Synonymes.*

On tombe dans le *Précipice*; on eſt englouti par le *Gouffre*; on ſe perd dans l'*Abîme*. Le premier emporte avec lui l'idée d'un vide eſcarpé de toutes parts, d'où il eſt preſque impoſſible de ſe retirer quand on y eſt. Le ſecond renferme une idée particulière de voracité inſatiable, qui entraîne, fait diſparoître, & conſume tout ce qui en aproche. Le troiſième emporte l'idée d'une profondeur immenſe, juſqu'où l'on ne ſauroit parvenir, & où l'on perd également de vûe le point d'où l'on eſt parti, & celui où l'on vouloit aller.

Le *Précipice* a des bords gliſſants & dangereux pour ceux qui marchent ſans précaution, & inacceſſibles pour ceux qui ſont dedans; la chute y eſt rude. Le *Gouffre* a des tours & des circuits dont on ne peut ſe dégager dès qu'on y a fait un pas; & l'on y eſt emporté malgré ſoi. L'*Abîme* ne préſente que des routes obſcures & incertaines, qu'aucun but ne termine: on s'y jette quelquefois tête baiſſée, dans l'eſpérance de trouver une iſſue; mais le courage rebuté y abandonne l'homme, & le laiſſe dans un chaos de doutes & d'inquiétudes accablantes.

Le chemin de la fortune eſt, à la Cour, environné de mille *Précipices*, où chacun vous pouſſe de ſon mieux. Une femme débauchée eſt un *Gouffre* de malheurs: tout y périt; la vertu, les biens, & la ſanté. Souvent la raiſon du philoſophe, à force de chercher de l'évidence en tout, ne fait que ſe creuſer un *Abîme* de ténèbres.

L'avarice eſt le *Précipice* de l'équité. Paris eſt le *Gouffre* des provinces. L'infini eſt l'*Abîme* du raiſonnement. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) PRÉCIS, CONCIS. *Synonymes.*

Précis regarde ce qu'on dit; & *Concis*, la manière dont on le dit. L'un a la choſe pour objet; & l'autre, l'expreſſion. Le premier va au fait; le ſecond en abrège l'énoncé.

Le diſcours *précis* ne s'écarte point du ſujet, rejette les idées étrangères, & mépriſe tout ce qui eſt hors de propos. Le diſcours *concis* explique ſuccinctement, énonce en peu de mots, & bannit tout le ſurabondant.

Les digreſſions empêchent d'être *précis*: & le ſtyle diffus eſt l'oppoſé du *concis*.

La première de ces qualités eſt bonne en toute occaſion. La ſeconde ne convient pas à toutes ſortes de perſonnes, parce que le demi-mot ne ſuffit pas à toutes ſortes de gens; il faut leur dire le mot entier. (*L'abbé* GIRARD.)

A l'*article* BREF, COURT, SUCCINCT, *ſynon*, l'abbé Girard dit que le *Diffus* eſt l'oppoſé du *Succinct*; ici il l'oppoſe au *Concis*: ne ſeroit-on pas autoriſé à conclure que *Succinct* & *Concis* ſont abſolument ſynonymes? Cela n'eſt pourtant pas, & ne peut pas être: je vas en indiquer les différences dans l'*article* ſuivant. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PRÉCIS, SUCCINCT, CONCIS. *Synonymes,*

C'eſt ainſi que l'on qualifie un diſcours où il n'entre que ce qu'il faut; mais il y a des nuances qui différencient l'uſage de ces termes.

Le *Précis* & le *Succinct* regardent les idées: le *Précis* rejette celles qui ſont étrangères, & n'admet que celles qui tiennent au ſujet; le *Succinct* ſe débarraſſe des idées inutiles, & ne choiſit que celles qui ſont eſſencielles au but. Le *Concis* eſt relatif à l'expreſſion; il rejette les mots ſuperflus, évite les circonlocutions inutiles, & ne fait uſage que des termes les plus propres & les plus énergiques.

L'oppoſé du *Précis* eſt le Prolixe; l'oppoſé du *Succinct* eſt l'Étendu; l'oppoſé du *Concis* eſt le Diffus.

On peut dire du *Succinct* & du *Précis*, ce que Quintilien diſoit de Démoſthène & de Cicéron; « On ne peut rien ôter au premier, on ne peut » rien ajouter au ſecond »; *Illi nihil detrahi poteſt, huic nihil adjici* (Inſtit. orat. X. 1):

ſi l'on retranche du *Succinct*, on devient obſcur; ſi l'on ajoûte au *Précis*, on devient prolixe : au contraire, en ajoutant au *Succinct*, on ne fait que l'etendre; en retranchant du *Précis*, on le ramène au *Succinct*. Mais on ne peut ni ajouter ni retrancher au *Concis* : ſi vous en retranchez, vous devenez obſcur & vous fatiguez; ſi vous y ajoutez, vous devenez diffus & vous ennuyez. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PRÉCISION, ſ. f. *Gramm.* Dans le livre IV de la Rhétorique adreſſée à Hérennius, ſoit par Cornificius ſoit par Cicéron même, le nom de *Préciſion* eſt donné à la figure que les grecs nommoient *Apoſiopèſe* (*voyez* ce mot), & que nous appelons *Réticence*. *PRÆCISIO eſt, quum, dictis quibuſdam, reliquum quod cœptum eſt duci relinquitur in audientium judicio.* (XII, 41.) *Voyez* RÉTICENCE. (*M.* BEAUZÉE.)

PRÉCISION, ſ. f. *Littérature.* La *Préciſion* eſt ſans contredit une des qualités les plus eſſencielles du diſcours; elle dit beaucoup en peu de mots, & elle atteint de la manière la plus parfaite au but du diſcours. Le peu qui produit un grand effet a toujours quelque choſe de brillant & d'etonnant : la *Préciſion* eſt pour les penſées ce que l'or eſt dans les monnoies; il eſt plus facile à garder, à compter, & à livrer. Horace exprime très-bien cet avantage : *Soyez* précis, *afin que les eſprits ſaiſiſſent promptement & retiennent fidèlement ce que vous dites.*

Il faut diſtinguer la *Préciſion* des penſées de la *Préciſion* des expreſſions : l'une vient de la richeſſe de l'imagination; & l'autre, d'une ſage économie dans les termes & dans la façon de s'exprimer. Lorſque Céſar s'écria, en s'adreſſant à Brutus qu'il vit au nombre de ſes aſſaſſins, *Et toi auſſi, mon Fils!* il dut faire l'impreſſion la plus vive ſur l'eſprit de Brutus. La *Préciſion* eſt ici dans la penſée : car elle diroit beaucoup à l'eſprit, quand même elle ſeroit exprimée en beaucoup plus de paroles, & même étendue autant qu'il eſt poſſible. Nous trouvons la même *Préciſion* de penſées dans ce que nous dit un perſonnage de Térence, au ſujet d'un jeune homme dont on vient de lui peindre les égarements; *Il rougit, tout eſt gagné.* L'expreſſion eſt naturelle & ſimple; la penſée renferme cependant la moitié de la Morale.

Il y a une autre eſpèce de *Préciſion* qui ne vient que de la tournure qu'on donne à une penſée : en voici un exemple tiré du plaidoyer de Cicéron, en faveur de Milon; « Si, au lieu de vous en faire » le récit, je vous en feſois la peinture; vous verriez lequel des deux eſt innocent ». L'idée de Cicéron, heureuſement abrégée par la tournure de ſa phraſe, eſt qu'un récit exact & ſimple de la choſe, ſans être chargé de remarques & d'explications, feroit connoître l'innocence de l'un & la méchanceté de l'autre; & pour être plus *précis*, il repréſente un ſimple récit comme une peinture, qui peut repréſenter la vérité d'un évènement ſans aucune fauſſe interprétation.

Ce n'eſt ni par le fonds d'une idée riche ni dans la tournure avantageuſe d'une penſée que conſiſte la *Préciſion* de l'expreſſion, mais dans le choix heureux de termes expreſſifs. Xénophon nous en fournit un exemple, lorſqu'en parlant du fleuve Thélaoba, il dit qu'il *la vérité il n'étoit pas grand, mais beau.* Un hiſtorien, moins ami de la *Préciſion* que Xénophon, auroit peut-être dit : *A la vérité, ce fleuve n'étoit pas remarquable par ſa grandeur, mais il ſurpaſſoit les autres fleuves en beauté.* La *Préciſion*, ſoit dans la penſée ſoit dans l'expreſſion, ne peut produire un bon effet, qu'autant qu'elle eſt unie à la plus grande clarté; c'eſt à quoi l'on doit faire la plus grande attention. Horace dit beaucoup dans ce peu de mots :

Paulum ſepultæ diſtat inertiæ
Celata virtus.

Mais cette *Préciſion* eſt inutile à celui qui a beſoin qu'on lui explique ce que l'auteur a voulu dire.

Pour atteindre à la *Préciſion* des penſées, il faut pouvoir renfermer pluſieurs vérités dans une maxime générale, & préſenter à l'eſprit, dans une ſeule idée, les plus riches images; comme Haller, qui, comparant l'état actuel de l'homme avec ſon état futur, l'appelle *un état de chenille.* Dans les deux cas, les figures, & quelquefois la Métonymie, rendent de grands ſervices. On peut auſſi renfermer pluſieurs idées dans une ſeule, en choiſiſſant une image qui, d'une manière naturelle, les faſſe toutes apercevoir; comme quand Horace, parlant des funeſtes ſuites de la guerre civile, dit :

Ferisque rurſus occupabitur ſolum.

Cette ſeule idée, que l'Italie redeviendra le ſéjour des bêtes féroces, en doit néceſſairement renfermer mille autres.

Si l'on veut, par une heureuſe tournure, dire beaucoup en peu de mots; il faut préſenter ſon ſujet du côté où il peut être le plus promptement conſidéré. On peut dire beaucoup de choſes pour donner à quelqu'un l'idée vive de l'entière deſtruction d'un pays : mais de quelque côté qu'on faſſe enviſager la choſe, on ne la faiſira pas toute plus promptement que lorſqu'on nous la montre en ces mots;

Et campos ubi Troja fuit.

Il paroît que la *Préciſion*, qui ne conſiſte que dans l'expreſſion, eſt celle que l'on obtient le plus difficilement; car celle qui ſuit de la richeſſe ou de la tournure heureuſe des penſées, eſt un effet du génie & n'exige aucun art. Cette richeſſe eſt

un don de la nature; mais le talent d'être *précis* dans l'expreſſion s'aquiert par l'exercice. Il ne faut pas peu d'art pour exprimer un nombre donné de penſées, par le plus petit nombre de mots, ſans autre expédient que celui de rejeter tout ce qui eſt ſuperflu. Ici, tout eſt art. Si l'on veut dire qu'il eſt impoſſible de connoître le caractere d'un jeune homme qui eſt encore ſous la ſeule, parce que la timidité de ſon âge l'empeche de ſe livrer à ſon penchant, & qu'il s'abſtient de bien des choſes qui lui ſont défendues, en ſorte que ſon caractère n'eſt point dévelopé; il ſemble preſque impoſſible de réduire toutes ces penſées en moins de mots: cependant Térence les exprime beaucoup plus *préciſément*. (*Andr.* l. *j.* 26.) Quel moyen de connoître ſa façon de penſer, tandis que la jeuneſſe, la crainte, & un gouverneur la tenoient en bride?

Qui ſcire poſſes aut ingenium noſcere,
Dum ætas, metus, magiſter, prohibebant?

On ne peut parvenir à cette *Préciſion*, qu'en examinant à loiſir un plan d'idées fort étendu. Lorſque l'on a raſſemblé tout ce qui apartient au ſujet, il faut, pour être auſſi *précis* qu'il eſt poſſible, travailler ſur chaque idée en particulier, & la renfermer dans le moins de mots qu'elle le permet. Cicéron, dans ſes repréſentations contre les partages des terres, prouve clairement que les décemvirs s'empareroient par là de tout l'Etat, & qu'ils pourroient agir au gré de leur captice. Il fait dire à Rullus, qui avoit propoſé la loi agraire, *qu'ils croient fort éloignés d'abuſer ainſi de leur crédit.* L'Orateur avoit trois objections à faire contre cette aſſûrance: 1°. qu'il étoit fort incertain qu'ils n'abuſaſſent pas de leur pouvoir; 2°. qu'il étoit probable qu'ils en abuſeroient; & 3°. que, quand cela n'arriveroit pas, il ne conviendroit point d'obtenir le ſalut & le repos de l'État comme un bienfait de leur part, tandis qu'on pouvoit lui procurer l'un & l'autre par un ſage gouvernement. A coup ſûr, ce ne fut qu'après une mûre réflexion, que Cicéron parvint à préſenter ces trois objections d'une manière ſi conciſe. D'abord cela eſt certain; je crains, en ſecond lieu, que cela n'arrive; & pourquoi conſentirois-je enfin à devoir plus tôt notre ſalut à leurs bienfaits, qu'à la ſageſſe de notre gouvernement? Le latin eſt encore beaucoup plus *précis. Primum neſcio; deinde timeo; poſtrema non committam, ut veſtro beneficio potiùs quam noſtro conſilio ſalvi eſſe poſſimus.*

Cette eſpèce de *Préciſion* eſt ſurtout néceſſaire dans les endroits où l'on multiplie les images qui doivent promptement produire l'effet qu'on ſe propoſe: car plus elles ſont ſerrées, plus elles opèrent. Cette *Préciſion* vient de la langue même ou du génie de l'orateur. Une langue en eſt plus ſuſceptible que l'autre; le latin & le grec, par le moyen d'un grand nombre de participes, ſe prêtent plus à la conciſion que la plupart des langues modernes. Puiſqu'on fait tous les jours quelques changements aux langues vivantes, on devroit remarquer avec ſoin, dans les meilleurs écrivains, les innovations heureuſes & favorables à la *Préciſion*, pour les mettre en uſage dans la langue. Ce ſont ſurtout les poëtes qu'il faut conſulter, parce qu'ils ſont obligés d'employer de nouvelles tournures. La Poëſie n'eut-elle que cette utilité, c'en ſeroit aſſez pour qu'on dût faire les plus grands efforts pour la perfectionner. Il eſt sûr que, par les changements qu'y ont faits les poëtes, la langue allemande ſe prête aujourdhui beaucoup plus à la *Préciſion*, qu'elle ne feſoit auparavant: ce n'eſt pas cependant qu'on puiſſe adopter d'abord dans le diſcours ordinaire toutes les expreſſions abrégées de la Poëſie.

Mais la *Préciſion*, même dans les langues qui en ſont les plus ſuſceptibles, dépend beaucoup du génie de l'orateur. Celui qui n'eſt pas accoutumé à chercher la plus grande perfection, que le génie ſeul aperçoit, ne parvient pas toujours à la plus grande *Préciſion*; c'eſt un avantage particulièrement propre aux grands génies qui s'attachent par goût aux ſciences les plus élevées. (*M.* DE SULZER.)

(N.) PRÉCISION, ABSTRACTION. *Synonymes.*

Seroit-il néceſſaire d'avertir que le mot d'*Abſtraction* n'eſt pris ici que dans le ſens phyſique, ſelon lequel on dit communément, *Faire* Abſtraction *d'une choſe*; & non dans le ſens qui a raport à celui de Diſtraction? Je crois l'obſervation inutile; néanmoins la voilà faite en faveur d'un lecteur à qui la concurrence du mot de *Préciſion* ne feroit pas d'abord ſaiſir mon juſte point de vûe.

J'ajoûte que ces deux mots ont une idée commune qui les rend ſynonymes: que cette idée eſt peinte aux yeux mêmes dans leur étymologie; qu'elle eſt celle d'une ſéparation faite par la force de l'eſprit dans la conſidération des objets; & que, bien loin qu'il faille s'écarter de cette ſignification eſſencielle à l'un & à l'autre de ces mots, pour chercher leur propre différence, je penſe qu'il ſeroit très-difficile de la trouver ailleurs que dans les diverſités de cette idée principale & ſynonyme, & de former ſans elle leurs caractères particuliers. Les voici donc ſur ce plan, tels que je ſuis capable de les repréſenter.

La *Préciſion* ſépare les choſes véritablement diſtinctes, pour empêcher la confuſion qui naît du mélange des idées. L'*Abſtraction* ſépare les choſes réellement inſéparables, pour les conſidérer à part indépendamment les unes des autres. La première eſt un effet de la juſteſſe & de la netteté de l'entendement, qui fait qu'on n'ajoûte rien d'inutile & hors d'œuvre au ſujet qu'on traite, en le prenant néanmoins dans ſa juſte totalité; par conſéquent elle convient partout, dans les affaires comme dans les ſciences. La ſeconde eſt l'effort d'un eſprit

Digitized by Google

métaphyſique, qui écarte du point de vûe tout ce qu'on veut détacher du ſujet qu'on traite; elle le mutile un peu, mais elle contribue quelquefois à la découverte de la vérité, & quelquefois elle entraîne dans l'erreur: il s'en faut donc ſervir, mais en même temps s'en défier.

Il me ſemble que la *Préciſion* a plus de raport aux choſes, qu'oo peut non ſeulement conſidérer à part, mais qu'oo peut auſſi concevoir être l'une ſans l'autre; telles que ſeroient, par exemple, l'aumone & l'eſprit de charité. Il me paroît que l'*Abſtraction* regarde plus particuliérement les choſes qu'on peut à la vérité conſidérer à part, mais qu'on ne ſauroit concevoir être l'une ſans l'autre; telles que ſont, par exemple, le corps & l'étendue. Ainſi, le but de la *Preciſion* eſt de ne point ſortir du ſujet, en éloignant pour cet effet tout ce qui lui eſt étranger; & celui de l'*Abſtraction* eſt de ne pas entrer dans toute l'étendue du ſujet, en n'en prenant qu'une partie ſans aucun égard à l'autre.

Il n'y a point de ſcience plus certaine ni plus claire que la Géométrie, parce qu'elle fait des *Préciſions* exactes; on y a cepeodant mélé certaines *Abſtractions* métaphyſiques, qui ſont que les géomètres tombent dans l'erreur comme les autres, non pas à la vérité quand il eſt queſtion de grandeur & de meſure, mais quand il eſt queſtion de Phyſique.

On ne ſauroit ſe faire des idées trop *préciſes*; mais il eſt quelquefois dangereux d'en avoir de trop *abſtraites*. Les premières ſont la voie la plus ſûre pour aller au vrai dans les ſciences, & au but dans les affaires; au lieu que les ſecondes ſouvent nous en éloignent.

La *Préciſion* eſt un don de la nature né avec l'eſprit: ceux qui en ſont doués ſont d'un excellent commerce pour la converſation; on les écoute avec plaiſir, parce qu'ils écoutent auſſi de leur côté; ils entendent également ce qu'on leur dit, comme ils ſont entendre ce qu'ils diſent. L'*Abſtraction* eſt un fruit de l'étude, produit par une profonde application: ceux à qui elle eſt familière, parlent quelquefois avec trop de ſubtilité des choſes communes; les ſujets ſimples & naturels deviennent, dans leurs diſcours, très-difficiles à comprendre par la manière dont ils les traitent.

Les idées *préciſes* embelliſſent le langage ordinaire; elles en ſont, ſelon moi, le ſublime. Les idées *abſtraites* y ſont fatigantes; elles ne me paroiſſent bien placées que dans les écoles, ou dans certaines converſations ſavaotes.

On exprime, par des idées *préciſes*, les vérités les plus ſimples & les plus ſenſibles: mais on ne peut ſouvent les prouver que par des idées très-*abſtraites*. (*L'abbé* GIRARD.)

PRÉDICATION, SERMON. *Synonymes.*

On s'applique à la *Prédication*, & l'on fait un *Sermon*: l'une eſt la fonction du prédicateur, l'autre eſt ſon ouvrage.

Les jeunes eccléſiaſtiques qui cherchent à briller s'attachent à la *Prédication*, & négligent la ſcience. La plupart des *Sermons* ſont de la troiſième main dans le débit; l'auteur & le copiſte en ont fait leur profit avant l'orateur.

Les diſcours faits aux Infidèles pour leur annoncer l'Évangile, ſe nomment *Prédications*. Ceux qui ſont faits aux Chrétiens pour nourrir leur piété, ſont des *Sermons*.

Les apôtres ont fait autrefois des *Prédications* remplies de ſolides vérités. Les prêtres font aujourdhui des *Sermons* pleins de brillantes figures. (*L'abbé* GIRARD.)

Le miniſtère de la *Prédication* eſt réſervé à l'explication des dogmes ou à la perſuaſion des préceptes; & non pas à ces *Sermons* d'éclat, où l'imagination a plus de part que la raiſon, & où l'orateur ſonge moins à édifier qu'à plaire.

Prédication ſe dit au figuré de ce qui en peut tenir lieu: la vertu de nos ancêtres eſt une *Prédication* perpétuelle & une cenſure muette des vices du ſiècle. *Sermon*, au figuré, ſe prend ordinairemeot pour uoe remontrance loogue & ennuyeuſe. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

PRÉFACE, ſ. f. *Littérature.* Avertiſſement qu'oo met au devant d'un livre, pour inſtruire le lecteur de l'ordre & de la diſpoſition qu'on y a obſervés, de ce qu'il a beſoin de ſavoir pour en tirer de l'utilité & lui en faciliter l'intelligence. *Voyez* LIVRE.

Ce mot eſt formé du latin *præ* & *fari*, c'eſt à dire, *parler d'avance.*

Il n'y a rien qui demande plus d'art & en quoi les auteurs réuſſiſſent moins pour l'ordinaire, que les *Préfaces*. En effet, une *Préface* eſt une pièce qui a ſon goût, ſon caractère particulier qui la fait diſtinguer de tout autre ouvrage: elle n'eſt ni un argument, ni un diſcours, ni une narration, ni une apologie. (*ANONYME.*)

(N.) PREMIER, PRIMITIF. *Synonymes.*

Si l'on eonçoit une ſuite de pluſieurs êtres qui ſe ſuccèdent dans un certain eſpace de temps ou d'étendue; celui de ces êtres qui eſt à la tête de cette ſuite, qui la eommence, eſt eelui que l'on appelle pour eela même *Premier* ou *Primitif*: les idées acceſſoires qui différencient ces deux mots, en font diſparoître la ſynonymie.

Premier ſe dit en parlant de pluſieurs êtres, réels ou abſtraits, entièrement diſtingués les uns des autres, mais que l'on enviſage ſeulement comme appartenants à la même ſuite. *Primitif* ſe dit en parlant des différents états ſucceſſifs d'un même être.

L'enchaînement des révolutions occaſionnées par

les évènements & préparées par les paſſions, ramène enfin Rome à ſon gouvernement *primitif*, qui étoit monarchique. Depuis qu'elle eut chaſſé les rois juſqu'au temps où elle fut aſſervie par les empereurs, elle fut gouvernée par deux chefs ſous le nom de Conſuls, dont l'autorité ſuprême étoit annuelle : les deux *premiers* furent L. Junius-Brutus & L. Tarquinius-Collatinus.

La langue que parloient Adam & Ève, eſt la *première* de toutes les langues : & ſi les différents idiomes qui diſtingnent les nations ne ſont que différentes formes de cette langue, elle eſt auſſi la langue *primitive* du genre humain ; on peut appuyer cette opinion par bien des preuves.

Si l'on ne comparoit que les mœurs des *premiers* Chrétiens avec les nôtres, & la diſcipline rigoureuſe de l'Égliſe *primitive* avec l'indulgence que l'Égliſe d'aujourdhui eſt forcée d'avoir; on ſeroit tenté de croire que nous n'avons pas conſervé la religion des *premiers* ſiècles : & c'eſt par ce ſophiſme que les novateurs ont ſéduit les peuples, en leur cachant ou leur déguiſant les preuves invincibles de l'immortalité de la doctrine *primitive*, & de l'indéfectibilité de l'Égliſe qui en eſt dépoſitaire. (*M.* BEAUZÉE.)

PRÉNOM, ſ. m. *Uſage des romains.* Le *Prénom* (Prænomen) étoit un nom qui ſe mettoit devant le nom de famille ; il revient à notre nom propre, qui ſert à diſtinguer les frères d'une même famille, quand nous les appelons Pierre, Jean, Louis.

Le *Prénom* ne fut introduit chez les romains que long temps après le nom de famille, qu'ils avoient coutume d'impoſer aux enfants, le neuvième jour après leur naiſſance pour les garçons, & le huitième pour les filles; on les reconnoiſſoit pour légitimes par cette cérémonie, mais on ne leur donnoit le *Prénom* que lorſqu'ils prenoient la robe virile, c'eſt à dire, environ à l'âge de dix ſept ans. Le *Prénom* du père ſe donnoit ordinairement au fils aîné; & celui du grand-père & des ancêtres au ſecond fils, & aux autres ſuivants.

Il faut encore remarquer qu'il n'y avoit que les gens d'une condition libre qui euſſent un *Prénom*, on, comme l'on dit, un nom avant le nom propre, tels que Marcus, Quintus, Publius; c'eſt pour cette raiſon que les eſclaves, une fois affranchis & gratifiés des faveurs de la fortune, ne manquoient pas de prendre ces *Prénoms*, & d'être eochantés qu'on les diſtinguât par ces *Prénoms*. Perſe dit :

Momento turbinis exit
Marcus Dama.

« de Dama qu'il étoit, il devint auſſi-tot Marcus » Dama ». Ces *Prénoms* Marcus, Quintus, Publius, *&c*, étoient pour ces gens-là, ce que le *Monſeigneur* eſt aujourdhui pour un évêque. Cicéron nous aprend que les *Prénoms* avoient une ſorte de dignité, parce qu'on ne les donnoit qu'aux hommes & aux femmes d'une certaine naiſſance. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) PRÉOCCUPATION, ſ. f. Quelques rhéteurs donnent ce nom à la figure que nous avons déſignée par celui de *Prolepſe*. (*Voyez* ce mot.) Nous préférons ce dernier, parce que l'autre a, dans l'uſage ordinaire, un ſens qui va être apprécié dans l'*article* ſuivant, & qui pourroit quelquefois faire équivoque. (*M.* BEAUZÉE.)

* PRÉOCCUPATION, PRÉVENTION, PRÉJUGÉ. *Synonymes.*

(¶ Tous ces termes expriment une diſpoſition intérieure, oppoſée à la connoiſſance certaine de la vérité. La *Préoccupation* & la *Prévention* ſont des diſpoſitions, qui empêchent l'eſprit d'aquérir les connoiſſances néceſſaires pour juger régulièrement des choſes : avec cette différence, que la *Préoccupation* eſt dans le cœur, & qu'elle le rend injuſte; au lieu que la *Prévention* eſt dans l'eſprit, & qu'elle l'aveugle. Le *Préjugé* eſt un jugement porté précipitamment ſur quelque objet, après un exercice inſuffiſant des facultés intellectuelles.

Il ſemble que l'amour propre ſoit le premier principe de la *Préoccupation* : un homme *préoccupé* ne connoît rien de ſi vrai que ſes idées, rien de ſi ſolide que ſes ſyſtêmes, rien de ſi raiſonnable que ſes goûts, rien de ſi juſte que de ſatisfaire ſes paſſions, rien de ſi équitable que de ſacrifier tout à ſes intérêts. La pareſſe ſemble être le premier principe de la *Prévention* : il eſt trop pénible pour un pareſſeux, d'examiner par lui-même & de ne ſe décider que d'après des réflexions trop lentes; il aime mieux ſe déterminer par l'autorité de ſes maîtres, par l'approbation des perſonnes qui font un certain bruit dans le monde, par les uſages que la coutume a autoriſés, par les habitudes que l'éducation lui a fait prendre. Les *Préjugés* naiſſent de l'une de ces deux ſources : les uns viennent de trop de confiance en ſes propres lumières, ce ſont des effets de la *Préoccupation*; les autres viennent de trop de confiance aux lumières d'autrui, ce ſont des effets de la *Prévention* : ces deux diſpoſitions ſe fortifient enſuite par les *Préjugés* mêmes qu'elles ont fait naître : & l'on voit enfin la *Préoccupation* dégénérer en brutalité; & la *Prévention*, en opiniâtreté.

Il eſt néceſſaire d'être en garde contre les déciſions de l'amour propre, pour ne pas ſe *préoccuper* injuſtement. Il eſt ſage de ſuſpendre ſon jugement ſur les inſinuations du dehors, pour ne pas ſe laiſſer *prévenir* aveuglément. Il eſt raiſonnable d'examiner mûrement, pour ne pas ſe remplir l'eſprit de *Préjugés*, dont on a enſuite bien de la peine à ſe défaire, ou dont on ne ſe détrompe jamais.)
(*M.* BEAUZÉE.)

La *Préoccupation* ſe décèle d'une manière bien ſenſible, dans les perſonnes à qui il ſuffit qu'une opinion ſoit populaire pour qu'ils la rejettent. Les opinions ſingulieres ont ſeules le privilège de captiver leurs eſprits; ſoit que l'amour de la nouveauté ait pour eux des appas invincibles; ſoit que leur eſprit, d'ailleurs éclairé, ait été la dupe de leur cœur corrompu; ſoit que l'irréligion ſoit l'unique moyen qu'ils ayent de percer la foule, de ſe diſtinguer, & de ſortir de l'obſcurité à laquelle ils paroiſſent condannés. Ce que la nature leur refuſe en talents, l'orgueil le leur rend en impiété. Ils méritent qu'on les mépriſe aſſez, pour leur laiſſer cette eſtime flétriſſante qu'ils ambitionnent comme leur plus beau titre, d'hommes ſinguliers. (*ANONYME.*)

(¶ Un homme ſujet à ſe laiſſer *prévenir*, s'il oſe remplir une dignité ou ſéculière ou eccléſiaſtique, eſt un aveugle qui vent peindre, un muet qui s'eſt chargé d'une harangue, un ſourd qui juge d'une ſymphonie. Foibles images, & qui n'expriment qu'imparfaitement la misère de la *Prévention!* Il faut ajouter qu'elle eſt un mal déſeſpéré, incurable; qui infecte tous ceux qui approchent du malade; qui fait déſerter les égaux, les inférieurs, les parents, les amis, juſqu'aux mèdecins: ils ſont bien éloignés de le guérir; s'ils ne peuvent le faire convenir de ſa maladie ni des remèdes, qui ſeroient d'écouter, de douter, de s'informer, & de s'éclaircir. Les flatteurs, les ſourbes, les calomniateurs, ceux qui ne délient leur langue que pour le menſonge & l'intérêt, ſont les charlatans en qui il ſe confie, & qui lui ſont avaler tout ce qu'il leur plaît; ce ſont eux auſſi qui l'empoiſonnent & qui le tuent.) (*LA BRUYÈRE*, ch. *xij.*)

Les *Préjugés* (dit Bacon, l'homme du monde qui a le plus médité ſur ce ſujet) ſont autant de ſpectres & de fantômes, qu'un mauvais génie envoya ſur la terre pour tourmenter les hommes: mais c'eſt une eſpèce de contagion, qui, comme toutes les maladies épidémiques, s'attache ſurtout au peuple, aux femmes, aux enfants, aux vieillards, & qui ne cède qu'à la force de l'âge & de la raiſon. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(N.) PRÉPOSITIF, IVE, adj. Qui ſert à être mis avant, ou à la tête du mot.

Dans les Diphthongues, on appelle *prépoſitive* la première des deux voix qu'on y prononce en une ſeule émiſſion; comme *i* dans *Dieu*, *u* dans *lui*, *ou* dans *ouate*, &c. *Voyez* DIPHTHONGUE.

Parmi les Particules, il y en a de *prépoſitives*; & ce ſont celles qui ſe mettent à la tête du mot compoſé; comme *a* dans *anéantir* (réduire à néant), *co* dans *coopérateur*, *dé* dans *défaire*, *mé* dans *médire*, *par* dans *parfait*, *pré* dans *prépoſé*, *pro* dans *projeter*, *re* dans *revenir*, *ré* dans *réhabiliter*, *ſou* dans *ſoulever*, *ſur* dans *ſurvenir*, *trans*, dans *tranſmettre*, &c. *Voyez* PARTICULE. (*M. BEAUZÉE.*)

*PRÉPOSITION, ſ. f. Les *Prépoſitions* ſont des mots qui déſignent des raports généraux, avec indétermination de tout terme antécédent & conſéquent.

(¶ Qu'il me ſoit permis ici d'emprunter un langage, étranger ſans doute à la Grammaire, mais qui peut convenir à la Philoſophie; parce que de droit elle s'accommode de tout ce qui peut mettre la vérité en évidence. Les calculateurs diſent que 3 eſt à 6, comme 5 eſt à 10, comme 8 eſt à 16, comme 25. eſt à 50, *&c.* Que veulent-ils dire? Que le raport de 3 à 6 eſt le même que le raport de 5 à 10, que le raport de 8 à 16, que le raport de 25 à 50: mais ce raport n'eſt aucun de ces nombres; & on le conſidère ſans détermination d'aucun terme, quand on dit que 2 en eſt l'expoſant.

C'eſt la même choſe d'une *Prépoſition*; c'eſt, pour ainſi dire, l'expoſant d'un raport conſidéré d'une manière abſtraite & générale, & indépendamment de tout terme antécédent & de tout terme conſéquent. De là vient que l'on peut employer la même *Prépoſition* avec différents mots, comme le même expoſant déſigne le raport de différents nombres: nous diſons *la main DE Dieu*, *la colère DE ce prince*, *les déſirs DE l'âme*; & de même, *contraire A la paix*, *utile A la nation*, *agréable A mon père*; & encore, *penſer AVEC juſteſſe*, *parler AVEC vérité*, *écrire AVEC netteté*; &c.

Les grammairiens appellent *analogues* les phraſes de cette ſorte, qui renferment la même *Prépoſition* appliquée à des mots de même eſpèce: ainſi, les trois premières ſont analogues, parce que la même *Prépoſition DE* y eſt appliquée aux noms appellatifs *main*, *colère*, *déſir*; les trois ſuivantes ſont pareillement analogues, parce que la même *Prépoſition A* y eſt appliquée aux adjectifs phyſiques *contraire*, *utile*, *agréable*; il en eſt de même des trois dernières, parce que la même *Prépoſition AVEC* y eſt appliquée aux verbes *penſer*, *parler*, *écrire*. C'eſt le pur langage des mathématiciens, qui diſent que les nombres 3 & 6, 5 & 10, ſont proportionnels, parce que le raport des deux premiers eſt égal à celui des deux derniers: car Analogie & Proportion c'eſt la même choſe, ſelon la remarque même de Quintilien (*Inſt. orat.* j 6); *Analogia præcipuè, quam, proximè ex græco transferentes in latinum*, Proportionem *vocaverunt.*

Tout ceci doit faire entendre comment les *Prépoſitions* déſignent avec indétermination de tout terme antécédent & conſéquent. Ce n'eſt pas à dire que cette eſpèce de mot doive conſerver dans le diſcours l'indétermination qui en fait le caractère; ce n'eſt qu'un moyen d'en rendre l'uſage plus général, par la liberté d'appliquer l'idée de chaque raport à tel terme, ſoit antécédent ſoit conſéquent, qui peut convenir aux vûes de l'énonciation.

Il réſulte de là que nulle *Prépoſition* ne peut entrer dans la ſtructure d'une phraſe, ſans être actuellement appliquée à un terme antécédent, dont elle détermine le ſens général par l'idée acceſſoire du raport dont elle eſt le ſigne : & ce terme antécédent ne peut être qu'un nom appellatif, un adjectif phyſique, un verbe, ou un adverbe ; parce que ce ſont les ſeules eſpèces de mots qui ſoient ſuſceptibles d'être modifiées par des idées acceſſoires de raport.

Il réſulte encore de là qu'une *Prépoſition* ne peut être employée ſans être ſuivie d'un terme conſéquent, qui achève d'individualiſer le raport indiqué d'une manière vague & indéfinie par la *Prépoſition*. Or un raport ne peut avoir pour terme qu'un être, ſoit réel ſoit abſtrait ; & par conſéquent une *Prépoſition* eſt néceſſairement ſuivie d'un mot qui puiſſe préſenter à l'eſprit un être déterminé, c'eſt à dire, d'un nom ou d'un pronom, à quoi ſe raportent encore les infinitifs des verbes, qui ſont de véritables noms. *Voyez* INFINITIF.

Le terme conſéquent, ſervant à compléter l'idée totale du raport individuel que l'on ſe propoſe d'énoncer, eſt appelé, dans le langage grammatical, *Complément* de la *Prépoſition*. Ainſi, dans ces phraſes, *La main de DIEU*, *Avantageux en SOI*, *Travailler pour VIVRE* ; le nom *Dieu*, le pronom *ſoi*, & l'infinitif *vivre*, ſont les *Compléments* des *Prépoſitions* DE, EN & POUR.)

Il y a des langues, comme le grec, le latin, l'allemand, l'arménien, *&c*, dont les noms & les autres eſpèces de mots analognes ont reçu des cas, c'eſt à dire, des terminaiſons différentes qui ſervent à préſenter les mots comme termes de certains raports : en latin, par exemple, le cas nommé *Génitif* préſente le nom qui en eſt revêtu comme terme conſéquent d'un raport quelconque, dont le terme antécédent eſt un nom appellatif ; *fortitudo REGIS*, raport d'une qualité au ſujet qui en eſt revêtu ; *puer EGREGIÆ INDOLIS*, raport du ſujet à ſa qualité ; *creator MUNDI*, raport de la cauſe à l'effet ; *CICERONIS opera*, raport de l'effet à la cauſe ; *&c*. *Voyez* GÉNITIF, CAS, & chacun des cas en particulier.

Il y a d'autres langues, comme l'hébreu, le françois, l'italien, l'eſpagnol, *&c*, qui n'ont point admis cette variété de terminaiſons, & qui ne peuvent exprimer les différents raports des êtres, des idées, & des mots, que par la place qu'ils occupent dans la conſtruction uſuelle, ou par des *Prépoſitions*.

Mais dans les langues mêmes qui ont admis des cas, on eſt forcé de recourir aux *Prépoſitions*, pour exprimer quantité de raports dont l'expreſſion n'a point été compriſe dans le ſyſtême des cas.

Cependant comme nous venons à bout, par les *Prépoſitions* ou par la conſtruction, de rendre avec fidélité tous les raports déſignés par des cas dans les autres langues ; d'autres idiomes auroient pu adopter quelque ſyſtême, au moyen duquel ils auroient exprimé par des cas les raports que nous exprimons par la conſtruction ou par des *Prépoſitions* : de manière que comme le françois, l'italien, l'eſpagnol, *&c*, ſont ſans cas, ces autres langues ſeroient ſans *Prépoſitions*. Il n'auroit fallu, pour cela, que donner aux mots déclinables un plus grand nombre de cas ; ce qui étoit très-poſſible.

Cette poſſibilité ſans doute auroit paru chimérique à Sanctius, puiſqu'il prétend que la diviſion des cas latins en ſix eſt naturelle & doit être la même dans toutes les langues : *Quoniam hæc caſuum partitio naturalis eſt, in omni item idiomate tot caſus reperiri juxrie neceſſe.* (Minerv. *j*, 6.) Sans rien répéter ici des excellentes preuves du contraire, déduites par Périzonius dans ſa Note ſur ce texte, qu'il appelle *Falſa & inanis diſputatio*, il ſuffit d'obſerver que la Dialectique de Sanctius eſt démentie par l'uſage des allemands qui n'ont que quatre cas, des grecs qui n'en ont que cinq, des arméniens qui en ont dix, des lapons qui en comptent juſqu'à quatorze ; les ſuédois & les anglois ont un génitif bien caractériſé, & c'eſt l'unique cas que ces peuples ayent admis.

(¶ Mais la poſſibilité d'une langue ſans *Prépoſitions* n'eſt pas une hypothèſe ſans réalité. La langue baſque, parlée par les baſques françois & par les biſcaiens d'Eſpagne, peuples qui habitent les côtes autour du golfe de Gaſcogne, eſt abſolument ſans *Prépoſitions*, & exprime par des terminaiſons différentes, qui ſont de vrais cas, tous les raports qu'on déſigne ailleurs par des *Prépoſitions*. Par exemple, de *jaun* (ſeigneur) on forme *jaun-a* (le ſeigneur), *jaun-aren* (du ſeigneur), *jaun-ari* (au ſeigneur), *jaun-aréquin* (avec le ſeigneur), *jaun-agátic* (pour le ſeigneur), *jaun-agábe* (ſans le ſeigneur), *jaun-án* (dans le ſeigneur, ſur le ſeigneur), *jaun-agoz* (pour le ſeigneur), *&c*. Je ſépare ici les terminaiſons ajoutées, afin de les diſtinguer du nom ; car elles en ſont réellement inſéparables & dans la prononciation & dans l'écriture.

Il eſt vrai que le P. de Larramendi, jéſuite, qui en 1729 donna une Grammaire baſque écrite en eſpagnol, annoncée ſous le titre pompeux *El imposſible vencido : Arte de la lengua baſcongada*, & imprimée à Salamanque ; il eſt vrai, dis-je, que ce jéſuite, prévenu, comme Sanctius, de la prétendue néceſſité d'admettre partout ſix cas à l'exemple des latins, n'a pas manqué de les montrer dans la déclinaiſon : mais dans le chap. 9 de la IIe partie, il rappelle, ſous le nom de *Poſpoſicion* (Poſtpoſition), les mêmes terminaiſons dont il s'eſt ſervi pour décliner, & toutes les autres qui équivalent à nos *Prépoſitions* ; & il dit poſitivement qu'elles entrent dans la compoſition des

mots baſques, *Las quales, ſiendo compueſtas de dos diſtintas, parecen una ſola por la continuacion, pero ſe deben diſtinguir para el regimen, y para dar el correſpondiente a las* Prepoſiciones *del latin y de otras linguas.* Reconnoître ſi formellement la néceſſité d'unir ces Poſtpoſitions avec les noms, & les diſtinguer comme correſpondantes aux *Prépoſitions* du latin & des autres langues, n'eſt-ce pas établir que ce ſont des terminaiſons ou des cas qui ont, dans la langue baſque, l'effet des *Prépoſitions* dans les autres langues ?)

Il n'eſt pas queſtion de diſcuter ici les avantages reſpectifs des langues, ſelon qu'elles ſeroient ou ſans cas ou ſans *Prépoſitions*, ou qu'elles participeroient plus ou moins à l'un ou à l'autre des deux ſyſtêmes. Mais j'ai dû remarquer la poſſibilité & même la réalité d'une langue ſans *Prépoſitions*, afin de faire connoître juſqu'à quel point cette claſſe de mots eſt néceſſaire dans le ſyſtême général du langage.

On le ſentira mieux encore, ſi l'on fait une réflexion que j'aurois peut-être dû préſenter plus tôt : c'eſt que la plupart de nos expreſſions compoſées d'une *Prépoſition* avec ſon complément, peuvent être remplacées par des adverbes qui en ſeroient les équivalents. Selon l'abbé Batteux (*Cours de Belles-Lettres*, part. III, ſect. *iv*, §. 2), « On peut regarder les *Prépoſitions* comme des » caractères ſéparés, pour ajouter aux ſubſtantifs » la manière de ſignifier qui convient à l'adverbe.... » Vous dites *juſtement* ; c'eſt la dernière ſyllabe » qui eſt le caractère adverbial : placez la *Prépoſition* AVEC avant le nom *juſtice*, elle donnera » la même manière de ſignifier au nom ſubſtantif » *juſtice*, que la ſyllabe *ment* a donnée au nom » adjectif *juſte*. Ainſi, les *Prépoſitions* rentrent » dans l'adverbe : on les a inventées pour en tenir » lieu, pour en exercer la fonction avec le ſecours » du ſubſtantif ; parce qu'on y a trouvé l'avantage de » la variété ».

Cette obſervation eſt vraie juſqu'à un certain point, & elle a pour fondement l'analogie réelle qu'il y a entre la nature de la *Prépoſition* & celle de l'adverbe. Les *Prépoſitions*, comme je l'ai dit dés le commencement, déſignent des raports généraux avec abſtraction de tout terme antecédent & conſéquent ; & les adverbes expriment des raports généraux déterminés par la déſignation du terme conſéquent, mais avec abſtraction de tout terme antécédent : c'eſt pourquoi toute locution qui renferme une *Prépoſition* avec ſon complément eſt équivalente à un adverbe, & prend, en Grammaire, le nom de *Phraſe adverbiale*. Il ne faut pourtant pas croire que les deux locutions ſoient abſolument ſynonymes, & que la variété ne ſoit que dans les ſons. *Voyez* ADVERBE ; PHRASE ADVERBIALE ; AVEUGLÉMENT, A L'AVEUGLE, *ſyn.* EFFECTIVEMENT, EN EFFET, *ſyn.*

La plupart de nos grammairiens diſtinguent deux ſortes de *Prépoſitions* par raport à la forme : de *ſimples*, qui ſont exprimées par un ſeul mot, comme *à*, *avec*, *chez*, *contre*, *dans*, *de*, &c ; & de *compoſées*, qui comprennent pluſieurs mots pour l'expreſſion du raport, comme *vis-à-vis de*, *à l'égard de*, *à la réſerve de*, &c. Telle eſt à cet égard la doctrine de l'abbé Regnier (*Gramm. franç.* in-12, *pag.* 565 ; in-4°. *pag.* 595) ; celle de Reſtaut (*Princ. gén.* ch. 8) ; celle du P. Buffier (*Gramm. fr.* n°. 647—651.)

Mais on ne doit pas regarder comme une *Prépoſition*, même en y ajoutant l'épithète de *compoſée*, une phraſe qui renferme pluſieurs mots. La *Prépoſition* eſt une ſorte de mot ; & chacun des mots qui entrent dans la ſtructure des phraſes que l'on prend pour des *Prépoſitions*, doit être raporté à la claſſe qui lui eſt propre. Ainſi, dans *vis-à-vis de*, il y a quatre mots ; deux fois *vis*, qui anciennement ſignifioit *viſage*, & les deux mots *à* & *de*, qui ſont des *Prépoſitions* ; en ſorte qu'il faudroit écrire ſans tiret *vis à vis de*, comme on écrivoit *viſage à viſage*, & comme on écrit effectivement *face à face* : dans *à l'egard de* il y a auſſi quatre mots ; *à* & *de*, qui ſont *Prépoſitions*, l'article *le*, & le nom *égard*. C'eſt confondre les idées les plus claires & les plus fondamentales, que de prendre des phraſes pour des ſortes de mots ; & pour n'avancer que des principes qui ſe puiſſent juſtifier, on ne doit reconnoître que des *Prépoſitions* ſimples.

(¶ Du Marſais ne ſe contente pas de dire que les *Prépoſitions* ſont ſimples, il avance encore (*au mot* ACCIDENT) qu'elles ſont toutes primitives. C'étoit auſſi l'opinion de Périzonius, qui l'a amplement développée dans ſa Note I ſur le chapitre *xvj* du liv. I de la *Minerve* de Sanctius ; & elle me paroît aſſez vraiſemblable. Des mots en effet, qui paroiſſent plus tôt deſtinés à avertir de l'exiſtence d'un raport entre deux idées qu'à en énoncer l'idée même, & qui ne repréſentent qu'un raport quelconque ſans aucune détermination préciſe, à quelle idée primitive les feroit-on tenir ? de quel autre mot les dériveroit-on ? & ſur quel fondement pourroit-on établir cette généalogie ? Voilà donc les principes d'après leſquels nous allons fixer le détail des véritables *Prépoſitions* françoiſes, latines, & grèques.)

I. Nous en avons en françois vingt en tout, que je vas raporter dans l'ordre alphabétique, en y joignant quelques exemples qui en montreront l'uſage.

A. *A midi ; à Paris ; à la meſſe ; à la manière des grecs ; à vous ; à nos amis ; tourner à tout vent ; difficile à concevoir ; deſtiné à être brûlé ; faire les choſes à demi ; à bon eſcient, à contre-cœur ; une écuelle à chat ; à bon chat bon rat.*

APRÈS *Après midi ; après avoir pris conſeil ; le ſecond après le roi ; je paſſerai après vous ; l'un après l'autre ; jeter le manche après la cognée ; courir après les honneurs.*

AVEC. *Avec mon ami; avec lui; avec ſa troupe; avec un bâton; avec les précautions requiſes; avec ſerment; parler avec grâce, avec dignité, avec feu, avec emportement.*

CHEZ. *Se tenir chez ſoi; j'irai chez vous; je viens de chez mon ami; j'ai paſſé par chez elle; il demeure auprès de chez mon avocat; c'étoit la coutume chez les grecs, chez les romains.*

CONTRE. 1°. Dans un ſens d'oppoſition: *plaider contre quelqu'un, écrire contre les philoſophes; il eſt parti contre mon avis.* 2°. Dans un ſens de voiſinage ou de contiguité: *ſa maiſon eſt contre la mienne, contre l'égliſe; cela eſt collé contre la muraille.* 3°. Dans un ſens de comparaiſon: *changer un cheval borgne contre un aveugle; fin contre fin n'eſt pas bon à faire doublure.*

DANS. *Il reviendra dans trois jours, dans le mois, dans l'année; je me promenai dans la ville; j'étois dans mon lit; il y a de l'embarras dans vos affaires; vous trouverez de la reſſource dans votre eſprit; ce dogme eſt bien établi dans l'Écriture, dans les livres ſaints, dans les SS. pères.*

DE. *Sortir de grand matin; arrivé de bonne heure; agir de concert, de bonne foi; être de belle humeur, d'un bon caractère; cela eſt de conſéquence; l'heure de midi; la ville de Paris; la rivière de Seine; l'obligation de ſe taire; la crainte d'avoir déplu; loin de moi; près de la ville; digne de louange; indigne de vivre; vivre de pain & d'eau; mourir de douleur; parler de ſes affaires; revenir de la campagne; de moment en moment; de loin à loin; peu de biens; aſſez de beauté; trop de prétentions.*

(¶ Les *Prépoſitions* A & DE ſe contractent en un ſeul mot avec l'article *le*, quand il eſt ſuivi d'un mot qui commence par une conſonne ou par une *h* aſpirée, & avec *les* dans tous les cas; on dit *au* pour *à le*, *du* pour *de le*, *aux* pour *à les*, & *des* pour *de les*. On dit donc *au pape, au héros, du pape, du héros; aux rois, aux reines, aux héros, aux hallebardes, aux amis, aux épées, aux honneurs, aux humeurs; des rois, des reines, des héros, des hallebardes, des amis, des épées, des honneurs, des humeurs.*)

DEPUIS. *Depuis la création du monde; depuis Pâques; depuis deux heures; depuis quel temps? depuis moi; depuis le premier juſqu'au dernier; depuis le palais juſqu'à la cathédrale.*

DÈS. *Dès le commencement; dès l'origine; dès les premiers temps; à prendre cette rivière dès ſa ſource; il a bronché dès le premier pas; je partirai dès que vous voudrez; je répliquai dès qu'il eut fini de parler; dès que vous y conſentez, je ſuis ſûr du reſte.*

L'abbé Girard (*Vrais principes, Diſc. XII*) fait de *dès* une conjonction. Mais, je le demande, eſt-ce une conjonction dans les cinq premiers exemples que je viens de donner? quand on les rend littéralement en latin, *ab initio, ab origine, à primis temporibus*, &c; peut-on dire que *ab* & *à* ſoit des conjonctions? C'eſt le même mot *dès* dans les trois derniers exemples, & il n'y eſt pas plus conjonction que dans les phraſes de l'académicien, *Dès qu'elles entrent ſous le pouvoir d'un mari, dès que les dames s'en mêlent, dès que le prince demande*: la vraie conjonction dans ces phraſes, c'eſt *que*, qui lie les propoſitions incidentes dont il eſt ſuivi, à ſon antécédent ſouſentendu, par exemple, *le moment*, qui eſt le complément immédiat & grammatical de *dès*: ainſi, *dès* eſt toujours *prépoſition*; & c'eſt comme ſi l'on diſoit, *dès* le moment *qu'elles entrent ſous le pouvoir d'un mari, dès* le moment *que les dames s'en mêlent, dès* le moment *que le prince demande*; & dans mes derniers exemples, *dès* le moment *que vous voudrez, dès* le moment *qu'il eut fini de parler, dès* le moment *que vous y conſentez.*

EN. *Vivre en paix; être en guerre; battre en retraite; parler en père; agir en roi; écrire en anglois; traduire en italien; paſſer en revûe; il fut tué en combattant; de moment en moment; de point en point; en dix ans il a doublé ſa fortune; je le dirai en temps & lieu; il eſt en oraiſon, en ſilence, en pénitence, en priſon; chaſſer en plaine; être en mer; voyager en France; paſſer en Aſie.*

(¶ Cette *Prépoſition*, primitive dans notre langue, eſt la *Prépoſition* IN des latins. Mais nous avons un autre mot *en*, adverbe, qui ſignifie *de cela, de ce lieu, de cet homme*, &c, & que nous avons tiré du latin *inde*; auſſi, ſelon M. Huet, s'écrivoit-il autrefois *end.*)

ENTRE. *Je me jette entre vos bras; je le placerai entre mes livres; entre nous ſoit dit; il eſt entre la vie & la mort; j'arrivai entre chien & loup, c'eſt à dire, ſur le ſoir; il y a grande différence entre promettre & tenir.*

OUTRE. *Outre cela; outre les ouvrages qu'il a donnés ſur cette matière, il en a encouragé d'autres par des prix; vous le louez, vous le blâmez outre meſure; outre qu'elle eſt riche, elle eſt belle & ſage.*

PAR. *J'ai paſſé par cette ville; il paſſa par les plus rudes épreuves; prouver par témoins, par écriture, par bonnes raiſons; avoir mille écus par an, par mois; plaire par ſon eſprit, par ſon caractère; il s'eſt fait tort par ſes propos; par où irez-vous? commencez par y réfléchir.*

PARMI. *Parmi les hommes; parmi les ani-*

maux ; parmi nous ; voilà des étoffes parmi leſquelles vous pouvez choiſir.

POUR. *Il combat pour la patrie ; il eſt parti pour Rome ; vous oubliez tout pour la chaſſe ; il paſſe pour habile ; j'ai eu ce livre pour quarante ſous ; donner de mauvaiſes pointes pour des traits d'eſprit ; cet habit eſt trop léger pour la ſaiſon ; voilà une grande foibleſſe pour un philoſophe ; pour qui tenez-vous ? vous avez de la haine, de l'averſion pour lui ; pour le préſent ; pour un mois ; pour toute la vie ; pour toujours ; pour jamais ; pour lors nous verrons ; faites comme vous voudrez, pour moi je me retire ; ſouffrir pour ſouffrir, il vaut mieux dans ſes ſouffrances ne voir que la main de Dieu que celle des hommes ; pour ainſi dire ; j'ai fait tout mon poſſible pour le déſabuſer ; il eſt malade pour avoir fait débauche.*

SANS. *Je m'y rendrai ſans doute ; il a vécu ſans reproche ; ſa traduction eſt ſans faute ; il l'a faite ſans aucun ſecours ; ſans la violence qu'on a employée, ſans les menaces qu'on lui a faites, il n'y auroit pas conſenti ; je ſortis ſans chapeau & ſans épée ; nous y allâmes ſans elles ; laiſſez le dire ſans lui répliquer ; je fus condamné ſans avoir été entendu ; cela ſe fera ſans qu'il le ſache.*

(¶ Je dois remarquer ici un uſage équivoque de cette *Prépoſition*, contre lequel il eſt bon de ſe tenir en garde. *J'aurois gagné mon procès ſans vous* ; cela ſignifie, dit-on, Si vous n'aviez pas ſollicité contre moi : cela peut être, j'en conviens ; mais *ſans vous* peut ſignifier auſſi, Sans le ſecours de vos ſollicitations pour moi, Quand même vous n'auriez pas ſollicité pour moi. Il vaut donc mieux prendre un tour différent, & dire, par exemple, dans le premier ſens : *J'aurois gagné mon procès ſans vos oppoſitions*, & dans le ſecond ſens : *J'aurois gagné mon procès ſans votre ſecours, ſans votre appui.*)

SELON. *Il ſe décidera ſelon l'occaſion ; chacun ſera recompenſé ſelon ſes œuvres ; cela n'eſt pas ſelon la raiſon ; c'étoit, ſelon S. Auguſtin, la penſée de Manès ; ſe gouverner ſelon le temps, ſelon les occurrences ; ſelon votre avis, ſelon mon ſentiment, ſelon vous, ſelon moi, il s'y eſt mal pris ; il ſera payé ſelon qu'il travaillera ; on le traitoit ſelon qu'il faiſoit bien ou mal.*

SOUS. *Tout ce qui exiſte ſous le ciel ; une eau qui coule ſous terre ; ſe coucher ſous un arbre ; mettre un oreiller ſous ſa tête, un carreau ſous ſes pieds ; porter ſous le bras ; vendre ſous le manteau* (en cachette) ; *enfermé ſous la clef ; retiré ſous une ville, ſous le canon d'une ville ; être ſous les armes ; cela s'eſt paſſé ſous mes yeux ; je le veux bien ſous cette condition, ſous cette réſerve ; nous ſommes ſous la domination, ſous l'obéiſſance, ſous la puiſſance d'un prince bon & juſte ; nous ſerons heureux ſous ſon règne ; cela ſe fera ſous vingt quatre heures ; j'ai tous mes livres ſous la main ; agir ſous main ; paſſer ſous ſilence ; traiter ſous ſeing privé ; défendre une choſe ſous peine de la vie ; ſous prétexte de le défendre ; ſous ombre de piété ; ſous votre bon plaiſir ; ſous la protection du Ciel.*

SUR. *Mettez cela ſur la table ; cet oiſeau étoit perché ſur un arbre ; s'appuyer ſur un bâton, ſur un foible roſeau ; les globes céleſtes roulent ſur nos têtes ; il y a guerre ſur terre & ſur mer ; ville ſituée ſur la Meuſe, ſur la frontière ; cette maiſon a vûe ſur le jardin, ſur la campagne, ſur la rivière ; je l'écrirai ſur mon regiſtre ; avoir autorité, inſpection, de l'aſcendant ſur quelqu'un ; l'emporter ſur quelqu'un ; je compte ſur vous, ſur votre parole ; écrire ſur parole ; je vous le promets ſur mon honneur ; il vint ſur le midi, ſur les trois heures ; il étoit ſur le point de ſortir, ſur ſon départ ; notes ſur l'Encyclopédie ; défendre une choſe ſur peine de la vie ; être ſur pied ; remettre ſes affaires ſur pied ; être ſur ſes pieds ; être ſur le bon pied, ſur un bon pied.*

VERS. *Vers l'Orient ; vers Toulouſe ; vers où allez-vous ? tournez-vous vers moi ; ſe tourner vers Dieu ; lever les mains, les yeux vers le ciel ; il eſt envoyé vers les princes d'Allemagne ; il eſt arrivé vers midi, vers le ſoir, vers la fin du mois, vers le commencement de l'été.*

(¶ Ce tableau des *Prépoſitions* françoiſes n'eſt pas complet, vont me dire les gens à routine, qui ont vu tant d'autres mots comptés pour tels dans les Grammaires & dans les Dictionnaires. Je ne me défends pas d'en avoir abrégé la liſte, & celle même que j'ai donnée autrefois dans la première Encyclopédie & dans ma Grammaire générale : ce changement annonce que je ne l'ai pas fait ſans des raiſons que j'ai crues bonnes ; je vas les mettre ſous les yeux du lecteur, en ſuivant l'ordre alphabétique des mots qu'on a pris juſqu'ici pour des *Prépoſitions*.

1. ATTENANT. C'eſt un adjectif ; *la maiſon attenante, attenante à la mienne* : c'eſt un mot compoſé de *tenant à*, participe de *tenir à* ; & le verbe *attenir* lui-même a été uſité, comme on peut le voir dans le Dictionnaire de Borel. Voilà donc deux titres pour exclure ce mot de la claſſe des *Prépoſitions*. Quand il ſemble employé comme *Prépoſition*, c'eſt qu'il y a ellipſe : *l'égliſe eſt attenant le château*, c'eſt à dire, *l'égliſe eſt* l'édifice *attenant à le château* ; ou en décompoſant le mot & le regardant comme participe, *l'égliſe eſt tenant à le château, au château* ; & alors il n'y a aucune ellipſe.

2. ATTENDU. C'eſt le ſupin ou le participe

paſſif du verbe *attendre*, mais pris dans le ſens etymologique d'*attendre* (faire attention); en ſorte que *attendu*, quand il a l'air d'une *Prépoſition*, ſignifie *attention faite à*. Ainſi, quand on dit, par exemple, *on le reſpecte attendu ſa naiſſance, attendu qu'il eſt homme de bien;* c'eſt comme ſi l'on diſoit, *attention faite à ſa naiſſance, à ce qu'il eſt homme de bien;* ou encore, *par attention à ſa naiſſance, à ce qu'il eſt homme de bien.*

3. 4. AUPRÈS, AUTOUR, indiquent, par leur propre formation, qu'ils ſont adverbes; puiſqu'ils ſont compoſés de la *Prépoſition A*, de l'article *le*, & de l'un des noms *près* ou *tour*: *à le près*, *à le tour*, en trois mots; en ſuite *al près*, *al tour*, puis *au près*, *au tour*, en deux mots (c'étoit ainſi qu'il falloit continuer d'écrire, & l'on ſeroit bien d'y revenir); & enfin *auprès*, *autour*, en un ſeul mot. Ainſi, *Auprès* veut dire *à un terme* ou *à un point voiſin*, *au voiſinage*; & *Autour* ſignifie *au contour*, *dans le contour*.

5. AVANT. On ne peut douter que ce mot ne ſoit nom dans ces phraſes, que le Dictionnaire même de l'Académie autoriſe: *l'avant d'un vaiſſeau*, qui eſt oppoſé à *l'arrière*; *le château d'avant*, pour dire *de proue*. Ce n'eſt pas moins un nom, quand on dit, *pouſſer en avant*, *aller en avant*, *de là en avant*, *mettre en avant*: car il n'y a qu'un nom qui puiſſe être le complément de la *Prépoſition* EN.

Mais pourra-t-on dire auſſi que c'eſt un nom dans ces phraſes, où l'on a coutume de le regarder comme une *Prépoſition*, *avant trois heures*, *avant l'examen*, *avant moi*, *avant toutes choſes*? Sera-ce un nom dans celles-ci, où tout le monde le traite d'adverbe, *bien avant dans la nuit*, *fort avant dans la terre*, *aſſez avant dans la Géométrie*?

C'eſt un principe inconteſtable, que la nature des mots eſt immuable; & il faut en conclure que, ſi *avant* eſt une fois nom, il le ſera toujours. Quand il eſt employé d'une manière qui ſemble en faire une autre eſpèce de mot; l'ellipſe eſt la cauſe de cette irregularité apparente, & le ſupplément remet tout dans l'ordre: *à l'avant de trois heures*, *à l'avant de l'examen*, *à l'avant de moi*, *à l'avant de toutes choſes*; *bien en avant dans la nuit*, *fort en avant dans la terre*, *aſſez en avant dans la Géométrie*.

Mais ſi *avant* eſt un nom, comment peut-on regarder *arrière* comme un adverbe? & ſi *arrière* eſt adverbe, pourquoi vouloit-on qu'*avant* fût *Prépoſition*? Ces deux mots ſont de même eſpèce, comme oppoſés; ils ſont tous deux noms: & il ne faut, pour s'en convaincre, que voir le Dictionnaire même de l'Académie au *mot* ARRIÈRE, & les mots compoſés de l'un & de l'autre; *arrière-garde* ou garde de l'arrière, *avant-garde* ou garde de l'avant; *arrière-corps*, & *avant-corps*, *arrière-cour* & *avant-cour*, *arrière-main* & *avant-main*.

Quand un infinitif eſt complément du mot *avant*, Vaugelas eſt d'avis (*Remarq.* 274), qu'il faut mettre *que de* entre *avant* & le verbe; & cette déciſion a été adoptée & defendue par du Marſais. (*Voyez* AVANT.) Il faut donc dire, ſuivant cette règle, *avant que de mourir*, & non pas *avant de mourir*, & encore moins *avant mourir*, dont perſonne ne s'aviſe aujourdhui.

Cependant bien des écrivains eſtimables diſent aujourdhui *avant de*; & Voltaire dit *avant que de* & *avant de* dans ſa tragédie de Tancrède:

Mes ieux ſeront témoins de votre fier courage,
Et vous aurez vu vaincre *avant de* ſe fermer.

Act. I, ſc. 1.

Ma chère Aménaïde, *avant que de* quitter
Ce jour, ce monde affreux que je dois déteſter.

Act. V, ſc. 5.

Ce poète regarde donc l'uſage du moins comme douteux à cet égard; ſans quoi, il ſe chargeroit volontairement d'un barbariſme, que nulle licence poétique ne ſauroit autoriſer. Or ſi l'uſage eſt une fois partagé, je ne doute pas qu'*avant de* ne l'emporte bientôt ſur *avant que de*; 1°. par la raiſon même de la nouveauté; 2°. à cauſe du plus de brièveté; 3°. parce que l'explication analytique de la nouvelle phraſe eſt plus aiſée & plus ſimple que celle de l'ancienne: *avant de mourir*, c'eſt analytiquement à *l'avant de mourir*, comme *au moment de mourir*, les deux noms *avant* & *moment* étant également déterminés par *de mourir*; ou bien *avant* le moment *de mourir*, ce qui ſeroit plus ſimple, pour ceux mêmes qui regarderoient encore *avant* comme une *Prépoſition*, que d'expliquer le *que* ſuivant par *hoc quod*, que Du Marſais traduit par *la choſe*, ſans tenir aucun compte de *quod*.

6. CONCERNANT, employé comme dans cette phraſe, *J'ai lu pluſieurs écrits concernant cette diſpute*. C'eſt, ſelon le Dictionnaire de l'Académie, un participe, que l'uſage a rendu indéclinable, & qui ſignifie la même choſe que . . . *touchant*. Ce n'eſt donc pas une *Prépoſition*. L'exemple ci-deſſus peut en effet s'expliquer ainſi: *J'ai lu pluſieurs écrits* qui concernoient *cette diſpute*.

7. 8. DEÇA & DELA. Ce ſont des noms: 1°. parce qu'on les emploie comme compléments des *Prépoſitions*; *au deça*, *au dela*, *de deça*, *de dela*, *par deça*, *par dela*, *en deça*, *en dela*: 2°. parce qu'on leur donne, comme aux autres noms, des compléments déterminatifs amenés par la *Prépoſition DE*; *au deça* ou *au dela de la rivière*, *en deça des monts*, *au dela de nos eſpérances*: 3°. parce que, ſelon le Dictionnaire de

Digitized by Google

l'Académie (au *mot* Ça), *Deça* marque (ou exprime) le côté, du point que l'on ſpécifie, le plus proche de celui qui parle ; & *Dela*, le côté le plus éloigné ; en ſorte que, quand je dis *au deça* ou *au dela de la rivière*, c'eſt comme ſi je diſois *au côté le plus proche* ou *au côté le plus éloigné de la rivière*, où l'on voit l'exacte ſynonymie de *deça* avec *côté le plus proche*, & de *dela* avec *côté le plus éloigné*.

Quand ces mots ſont ſuivis immédiatement d'un nom, il y a, entre deux, ellipſe de la *Prépoſition* DE : *par deça les monts*, *par dela les Pyrénées*, c'eſt à dire, *par* le *deça* de *les monts* (ou *des monts*), *par* le *deça* de *les Pyrénées* (ou *des Pyrénées*) ; comme on dit *hotel Dieu*, *palais Bourbon*, *égliſe S. Louis*, pour *hotel* de *Dieu*, *palais* de *Bourbon*, *égliſe* de *S. Louis* : les mots *Deça* & *Dela* ne ſont pas plus *Prepoſitions* dans les premiers exemples, que ne le ſont les mots *hotel*, *palais*, *égliſe*, dans les derniers ; ce ſont des noms d'un côté comme de l'autre.

Quand *Deça* & *Dela* ne ſont ſuivis d'aucun complément, c'eſt qu'il eſt ſouſentendu ; car ce ſont des mots néceſſairement relatifs : *c'eſt bien encore par deça* ou *en dela*, c'eſt à dire, *par* le *deça* ou en *dela* du terme dont on a parlé auparavant.

L'Académie écrit *De-çà*, *De-là*, ou *De çà*, *De là*, en deux mots & avec l'accent grave. Je conviens qu'originairement chacun de ces ooms peut avoir été formé du mot *de* & du mot *çà* ou *là* ; mais aujourdhui chacun eſt un nom, & conſéquemment un mot unique qui doit s'écrire en une pièce & ſans accent, ahn qu'il n'ait pas l'air d'un mot indéclinable. Il eſt pourtant des cas où il faut écrire en deux mots *De çà* & *De là*, parce que *çà* & *là* ſont des mots diſtincts qui ſignifieot à peu près *un lieu* & *un autre lieu* : ainſi, comme on dit, *il court çà & là*, on doit auſſi dire & écrire, *il court de çà & de là* ; c'eſt à dire, *en un lieu & en un autre*, *de lieu en lieu*. On doit écrire encore *De là*, quand on ſouſentend un nom avant *là*, comme quand on dit, *De là vinrent les peuples qui inondérent l'Europe*, c'eſt à dire, *De* ce pays-*là* ; *De là ſons nées les guerres de Religion*, c'eſt à dire, *De* ces cauſes-*là* ; *De là il s'enſuit*, c'eſt à dire, *De* ce principe-*là* : le mot *là*, dans ces exemples, eſt une particule démonſtrative.

9. 10. DEDANS & DEHORS. 11. 12. DERRIÈRE & DEVANT. 13. 14. DESSOUS & DESSUS. Ce ſont des noms : car, 1°. ils reçoivent l'article indicatif *le*, *les* ; 2°. ils ſont quelquefois modifiés par des adjectifs phyſiques ; 3°. ils deviennent compléments des *Prépoſitions* ; 4°. ils en deviennent même les termes antécédents, pour être déterminés par des compléments. *Le dedans de la maiſon* ; *les dedans du château ſont magnifiques* ; *le dedans ne répond pas au dehors* ; *cette place ne vaut rien*, *quoiqu'elle ait de beaux dehors* : *ſur les derrières de l'armée* ; *en devant de la maiſon* ; *un beau devant d'autel* ; *aller au devant de quelqu'un*, *au devant du mal* ; *prendre les devants* : *le deſſous des cartes* ; *au deſſus* ou *au deſſous de Paris* ; *il a eu du deſſous* ; *elle aura le deſſus* ; *mettez-en par deſſous & par deſſus* ; *j'ai vu le deſſus de la lettre* ; *les deſſous de ces ornements ſont preſque auſſi riches que les deſſus*.

Les ſuppléments de l'ellipſe ramèneront encore ces mots à la même deſtination, dans le cas où on les croit *Prépoſitions* ou adverbes. *Ni dedans ni dehors la ville*, *par dedans l'égliſe*, *pour dehors l'enceinte*, *il eſt dehors*, *reſtez dedans* ; *Derrière l'autel*, *devant la porte*, *marchez derrière*, *retirez-vous de devant nous* ; *Deſſus* ou *deſſous la table*, *par deſſous la porte*, *de deſſus la voûte*, *montez deſſus*, *cachez-vous deſſous* : c'eſt à dire, *Ni* en *dedans ni* en *dehors* de *la ville*, *par* le *dedans* de *l'égliſe*, *pour* le *dehors* de *l'enceinte*, *il eſt* en *dehors*, *reſtez* en *dedans* ; *Au derrière* de *l'autel*, au *devant* de *la porte*, *marchez* en *derrière*, *retirez-vous de* le *devant* de *nous* ; *Au deſſus* ou au *deſſous* de *la table*, *par* le *deſſous* de *la porte*, *de* le *deſſus* de *la voûte*, *montez* au *deſſus*, *cachez-vous* au *deſſous*.

15. DEVERS. C'eſt également un nom, puiſqu'il eſt très-ſouvent à la ſuite des *Prépoſitions* DE & PAR, comme leur complément : *il vient de devers Lyon*, *il a quelque argent par devers ſoi*, *nous paſſâmes par devers Nanci*. C'eſt donc un nom partout, & il ſuppoſe la *Prépoſition* DE après ſoi : *il vient de* le *devers* de *Lion*, *il a quelque argent par* le *devers* de *ſoi*, *nous paſſâmes par* le *devers* de *Nanci*.

16. ENVERS. Les grammatiſtes vont jeter les grands cris, en voyant retrancher ce mot du catalogue des *Prépoſitions* ; & ils obſerveront que l'on réunit par la conjonction copulative les mots *Envers* & *Contre*, comme homologues, *envers & contre tous* ; & ils en concluront que l'un de ces mots étant *Prépoſition*, l'autre l'eſt donc auſſi.

Je réponds, 1°. que l'uſage, ayant autoriſé l'uſage d'*Envers* avec un complément immédiat ſans l'intervention d'aucune *Prépoſition*, a pu & peut-être dû autoriſer l'union d'*Envers* & de *Contre* avec un complément commun, parce que la conjonction copulative réunit des parties ſimilaires ; d'ailleurs l'opinion où l'on a été juſqu'ici qu'*Envers* eſt une *Prépoſition*, a dû aſſez naturellement amener cette réunion : mais un fait de l'erreur ne doit pas ſervir à la confirmer.

Je réponds 2°. qu'*Envers*, n'étant pas un mot primitif, ne peut être *Prépoſition*, puiſque les *Prépoſitions* doivent être des mots ſimples &

primitifs : or il eſt évident qu'*Envers* eſt compoſé de *en* & de *vers*, celui-ci marquant tendance, & celui-là y ajoutant quelquefois l'idée acceſſoire d'oppoſition ; d'où vient même qu'on a été amené à dire *envers & contre tous*, parce que les deux mots réunis marquent également oppoſition.

Je réponds 3°. qu'*Envers* eſt quelquefois un nom, de l'aveu de tout le monde, comme quand on dit *l'envers d'une étoffe, d'une robe, d'une manchette ; il a mis ſes bas à l'envers ; il avoit l'eſprit à l'envers* : or il eſt hors de doute que la nature des mots eſt immuable comme celle des êtres ; par conſequent *Envers*, une fois nom, eſt toujours nom. *Charitable envers les pauvres*, c'eſt donc à dire *charitable* à l'*envers de les pauvres*, à l'égard des pauvres.

17. 18. Excepté. Hormis. Je joins ces deux mots, & parce qu'ils ſont à peu près ſynonymes, & parce qu'ils ſont pareillement dérivés : *Excepté* eſt le participe paſſif du verbe *excepter* ; & *Hormis*, qui s'écrivoit il n'y a pas long temps *horsmis*, eſt compoſé de l'adverbe ſimple *hors* & de *mis*, participe paſſif du verbe *mettre*. Le prétendu complément de ces mots en eſt le ſujet ; & comme le ſujet ne vient qu'après, les participes ſont aiſément devenus indéclinables, ce qui a beaucoup contribué à les faire prendre pour ce qu'ils ne ſont pas. *Excepté quelques mépriſes, hormis deux ou trois ſuffrages*, c'eſt à dire, *quelques mepriſes exceptées, deux ou trois ſuffrages mis hors.*

19. Hors. Je viens de le dire, *Hors* eſt un adverbe eſſenciellement relatif à l'étendue ou à la durée, & à tout ce qui peut ſe meſurer par l'un ou par l'autre ; il ſignifie à peu près *en dehors*, & c'eſt à cauſe du nom *dehors* compris dans ſa ſignification, qu'il eſt ordinairement ſuivi de *de* : comme *hors de la ville, hors de ſaiſon, hors de raiſon, hors de péril.*

Quelquefois, il eſt vrai, ce mot s'emploie de manière qu'il reſſemble à une *Prépoſition*, & les grammairiens n'ont pas manqué de s'y méprendre : par exemple, *La loi de Mahomet permet tout hors le vin.* Mais on vient de voir que c'eſt un adverbe ; il l'eſt donc partout, & l'analyſe l'y ramène au moyen de l'ellipſe : *La loi de Mahomet permet tout*, ſi on met *le vin hors* des choſes permiſes.

Hors vient du latin *Foras*, qui en eſt l'équivalent : le ſeul changement de *f* en *h* eſt commun au paſſage d'une langue à une autre ; & c'eſt ainſi que les eſpagnols ont tiré *hado* de *fatum*, *hablar* de *fabulari*, &c.

20. Durant. 21. Joignant. 22. Moyennant. 23. Pendant. 24. Suivant. 25. Touchant. Ce ſont évidemment les participes actifs des verbes *durer, joindre, moyenner, pendre* (dans le ſens d'*exiſter*, comme quand on dit qu'*une cauſe eſt pendante au parlement*), *ſuivre*, & *toucher* (à peu près dans le ſens de *concerner*).

Durant la paix, durant les troubles : ceſt une ſimple inverſion ; *la paix durant, les troubles durant* : on dit même ſans inverſion, *il en jouira ſa vie durant.*

Sa maiſon eſt joignant la mienne : cette phraſe eſt dans l'ordre ; le participe eſt indeclinable comme à l'ordinaire. Si au lieu d'un complément objectif primitif, on lui en donne un ſecondaire, ou ſi on l'emploie ſans compléneut ; *joignant*, avec le même ſens, devient alors adjectif & ſe décline : *une maiſon joignante à la mienne, les maiſons joignantes ont été brûlées.*

Moyennant la grâce de Dieu, moyennant cinquante piſtoles : c'eſt une inverſion ; *la grâce de Dieu moyennant, cinquante piſtoles moyennant*, (deveuant le moyen).

Pendant la paix, pendant le ſermon : encore inverſion ; *la paix pendant, le ſermon pendant* ; (exiſtant).

Suivant la loi : il y a ici ellipſe ; *en ſuivant la loi.*

Un traité touchant les bornes de la Critique : phraſe dans l'ordre naturel ; *un traité* qui touche, qui concerne *les bornes de la Critique. Il m'a entretenu touchant vos affaires* : ellipſe ; *il m'a entretenu* de propos *touchant vos affaires* (qui touchoient, qui concernoient *vos affaires*).

26. Jusque ou Jusques. Ce mot, regardé par Vaugelas (*Rem.* 514 & par l'Académie même, comme une *Prépoſition*, & par l'abbé Girard (*Diſc.* xij) comme une conjonction, eſt en effet un adverbe de quantité, qui marque principalement une tendance ſans diſcontinuation ou ſans exception vers un terme. *Travailler depuis le matin juſqu'au ſoir, il eſt allé juſqu'à Rome, il aime juſqu'à ſes ennemis* ; c'eſt à dire, *avec une tendance continue* vers le ſoir, vers Rome, *avec tendance ſans exception* vers ſes ennemis. C'eſt à cauſe de cette idée de tendance, qui eſt eſſenciellement relative, que ce mot exige toujours à ſa ſuite, ou un autre adverbe, ou une *Prépoſition* avec ſon complément, qui ſerve à exprimer le raport de tendance & le terme conſéquent : *juſque hors des murs, juſqu'à demain, juſque dans la maiſon, juſque ſur l'autel, juſque vers midi.*

Cette néceſſité de donner un complément à *juſque*, eſt préciſément ce qui l'a fait prendre pour une *Prépoſition*. Mais j'ai déja remarqué que le complément immédiat d'une *Prépoſition* eſt néceſſairement un nom, un pronom, ou un infinitif ; au lieu que *juſque* n'eſt ſuivi immédiatement que d'un adverbe ou d'une phraſe adverbiale.

On réplique à la vérité, que nous avons bien d'autres exemples de *Prépoſitions* ſuivies immédiatement par d'autres *Prépoſitions* ; par exemple,

Digitized by Google

pour de l'argent, *pour après le dîner*, *avec de la patience*. Mais l'uſage & la connoiſſance des *Prépoſitions* nous avertiſſent que, dans les exemples cités & autres pareils, il y a ellipſe du complément de la première *Prépoſition* : par exemple, *pour* le prix *de l'argent*, *pour* être terminé *après le dîner*, *avec* la vertu *de la patience*. Au contraire, on ne peut imaginer entre *juſque* & la *Prépoſition* ſuivante aucun complément raiſonnable, parce que ni la nature du mot ni l'uſage n'en autoriſent aucun.

Juſque, m'a-t-on dit, eſt une *demi-Prépoſition*, qui ne marque complétement le raport qu'elle déſigne, qu'au moyen d'une autre *Prépoſition* qui la ſuit. Comment prouveroit-on une maxime néceſſairement inconnue en Grammaire ? tout mot y eſt déterminé à une eſpèce, & en eſt un individu complet ; *juſque* ſeroit-il ſeul une exception à une loi néceſſaire, quoiqu'il ſoit aiſé de l'y ramener ?

27. MALGRÉ. C'eſt le ſubſtantif *gré* (volonté libre & franche) & l'adjectif *mal* (mauvais) : témoin la phraſe, *Bon gré*, *mal gré*, c'eſt à dire, de bon gré ou de mauvais gré. Ce n'eſt donc jamais une *Prépoſition* ; & quand cette locution, miſe mal à propos en un ſeul mot, ſemble en faire la fonction, c'eſt qu'il y a ellipſe. *Il eſt ſorti malgré ſon maître*, c'eſt à dire, contre le *mal gré* de *ſon maître* ; c'eſt le ſens propre : *Il eſt ſorti malgré la pluie*, c'eſt à dire, dans un ſens peut-être figuré, contre le *mal gré* de *la pluie*, ou plus ſimplement, contre le *mal gré* que devoit inſpirer *la pluie* : *Il eſt ſorti malgré que j'en euſſe*, c'eſt à dire, quoique *j'en euſſe mal gré*, volonté contraire.

28. NONOBSTANT. Ce mot eſt dérivé, ou plus tôt compoſé des deux mots latins *non obſtans* (ne ſeſant point obſtacle, ou empêchement) ; c'eſt le latin même franciſé & gardant le même ſens en françois : on peut donc regarder le mot françois comme participe d'un verbe qui n'eſt uſité qu'à ce mode, & qui répond littéralement au participe latin *non obſtans* ; & ajoutons que ce participe s'emploie en francois par inverſion, comme d'autres qu'on vient de voir, ſe plaçant avant ſon ſujet. *Nonobſtant l'appel*, *nonobſtant ſes craintes*, c'eſt à dire, *l'appel nonobſtant*, *ſes craintes nonobſtant* (ne ſeſant obſtacle ni empêchement).

29. SAUF. C'eſt ſans contredit un adjectif, ſuſceptible de la différence des genres & des nombres ; *Vous arriverez ſain & ſauf*, *il eut la vie ſauve*, *nous échapâmes ſains & ſaufs*, *il en eſt revenu bagues ſauves* : il répond au latin *ſalvus*, & en eſt dérivé. Il eſt donc toujours adjectif, & jamais *Prépoſition* : auſſi l'Académie dit-elle ſimplement dans ſon Dictionnaire, que *ſauf* ſe met quelquefois par manière de *Prépoſition* ; ce qui veut dire ſimplement qu'il ſe place par inverſion avant ſon ſujet, & qu'alors il demeure indéclinable. *Sauf le reſpect que je vous dois*, *ſauf toute erreur de calcul*, *ſauf mes droits*, *ſauf les apparences* : en retabliſſant l'ordre direct, on diroit, *le reſpect que je vous dois* étant *ſauf*, *toute erreur de calcul* étant *ſauve*, *mes droits* étant *ſaufs*, *les apparences* étant *ſauves*.

Je terminerai cette diſcuſſion critique par une objection tirée de la *Grammaire françoiſe* de l'abbé Regnier (*in*-12, *p.* 590 : *in*-4°, *p.* 622). En parlant de *Deſſus* & *Deſſous*, de *Dedans* & *Dehors*, il dit que depuis cinquante ans c'eſt l'uſage de les traiter d'adverbes : « L'uſage, ajoûte-» t-il, eſt un maître ou un tyran, auquel il faut » toujours obéir en matière de langue ». On pourroit étendre aiſément cette objection à tous les mots dont je viens de parler, & inſiſter encore ſur ce qu'aujourdhui l'uſage a quatre-vingts ans de plus.

Mais la maxime de l'abbé Regnier n'eſt pas vraie ſans reſtriction : s'il falloit s'y conformer ſans appel, il faudroit, contre l'évidence du fait, continuer de dire que nos noms ont des cas ; puiſque c'eſt, dans notre Grammaire, un uſage auſſi ancien que notre Grammaire même. La vérité eſt que l'uſage n'a de pouvoir que ſur le langage national ; & que c'eſt à la raiſon, éclairée par des principes ſolides & réfléchis, à diriger le langage didactique : dès qu'on remarque qu'un terme technique préſente une idée fauſſe ou obſcure, ou qu'il eſt appliqué d'une manière abuſive ; on peut & on doit, ou l'abandonner, ou lui en ſubſtituer un autre plus convenable.

D'ailleurs, à bien examiner l'état de la queſtion, il ne s'agit pas ici ſimplement de qualifier les mots par des noms : mais les notions des eſpèces de mots une fois admiſes, il s'agit de décider ſi ces mots ſont de telle ou de telle eſpèce ; ce qui eſt une affaire, non d'uſage & d'autorité, mais de diſcuſſion & de pur raiſonnement.

II. Les *Prépoſitions* latines ſe diviſent en trois claſſes ; ſavoir, 1°. celles dont le complément doit être à l'accuſatif, 2°. celles dont le complément doit être à l'ablatif, 3°. celles dont le complément eſt quelquefois à l'accuſatif & quelquefois à l'ablatif. Parcourons ces trois claſſes, en ſuivant dans chacune l'ordre alphabétique.

j. Il y a vingt-deux *Prépoſitions* latines dont le complément doit être à l'accuſatif.

AD. *Claſſem ad Pergama miſi*, Virg. *Ad me fuit*, Cic. *Ad judicem dicere*, Cic. *Ad arbitrium*, Cic.

ANTE. *Ante oculos*, Ter. *Ante me illum diligo*, Cic. *Ante alios felix*, Virg. *Ante diem tertium*, Cic.

APUD. *Apud forum*, Ter. *Apud forum ſedere*, Cic. *Apud exercitum eſſe*, Cic. *Apud Platonem ſcriptum eſt*, Cic. *Apud matrem rectè eſt*, Cic. *Sum apud te primus*, Ter.

CIRCA

CIRCA & CIRCUM. *Quum Rullus Capuam & urbes circà Capuam, occupavit*, Cic. *Circà eum menſem*, Plin. *Circùm littora*, Virg.

CIS & CITRA. *Cis Euphratem*, Cic. *Cis paucos dies*, Plaut. *Citrà Rhenum*, Cæſ. *Citrà ſenatûs auctoritatem*, Cic. *Citrà ſudorem*, Celſ.

CONTRA. *Contrà Neptunum & Venerem contràque Minervam*, Virg. *Contrà exſpectationem omnium*, Cæſ. *Contrà aliquem ſtare*, Plaut. *Italiam contrà*, Virg.

ERGA. *Affecti ergà amicum ſimus eodem modo quo ergà noſmetipſos*, Cic. *Pro meo ſummo ergà te amore*, Cic.

EXTRA. *Extrà viam*, Cic. *Extrà modum*, Cic. *Extrà jocum*, Cic. *Extrà culpam eſſe*, Cic. *Extrà pretium*, Plaut.

INFRA. *Infrà ſenſum & ingenium alicujus eſſe*, Horat. *Me infrà ætatem filii ſui poſuit*, Tit.-Liv. *Infrà ſe omnia humana ducit*, Cic.

INTER. *Inter omnes potentiſſimus odor*, Plin. *Inter ſpem metumque*, T. Liv. *Inter me & Scipionem*, Cic. *Inter vina*, Horat. *Inter paucos dies*, T. Liv. *Quum inter homines eſſet*, Cic.

INTRA. *Intrà parietes meos*, Cic. *Rapi intrà juventam*, Tacit. *Hortenſii ſcripta tamen intrà famam ſunt*, Quintil. *Intrà modum, intrà legem*, Cic.

OB. *Ob adulterium cæſus*, Virg. *Ob avaritiam laborat*, Hor. *Ob formidinem*, Tacit. *Ob oculos*, Cic. *Ob abſolvendum*, Cic. *Ob ſtultitiam pretium fero*, Ter.

PENÈS. *Ithacæ penès vos pſaltria eſt*, Ter. *Omnia ſunt bona quem penès eſt virtus*, Plaut. *Penès te es?* Hor. *Penès auctores ſit fides*, Plin. *Penès eum ſumma imperii erat*, T. Liv. *Penès te culpa eſt*, Ter. *Ut penès eoſdem pericula belli penès quos præmia eſſent*, T. Liv.

PER. *Per otium*, Cic. *Tot per annos*, Tacit. *Per ſomnium*, Cic. *Per ſimulationem amicitiæ*, Cic. *Per membranas oculorum*, Cic. *Per me nulla eſt mora*, Ter. *Ego te per deos oro*, Cic.

PONÈ. *Ponè caſtra*, T. Liv. *Ponè tergum*, Tacit. *Ponè nos recede*, Plaut.

POST. *Poſt ſexennium, poſt diem tertium*, Cic. *Poſt legem hanc conſtitutam*, Cic. *Poſt tergum*, Cæſ.

PRÆTER. *Omnes præter unum*, Cic. *Præter modum*, Cic. *Præter ſuorum ora*, Tacit. *Præter mœnia fluere*, T. Liv. *Attici in eo genere præter cæteros excellunt*, Cic. *Præter æquum & bonum*, Ter. *Præter ſpem ſalvæ ſumus*, Plaut.

SUPRA. *Mare quod ſuprà terram eſt*, Cic. *Quum hoſtes ſuprà caput ſint*, T. Liv. *Suprà vires*, Horat. *Suprà humanam ſpem*, T. Liv.

TRANS. *Trans Tiberim, trans Euphratem*, Cic. *Cœlum, non animum, mutant qui trans mare currunt*, Hor.

ULTRA. *Ultrà Tiberim*, Cæſ. *Mollitiis ultrà famam fluens*, Paterc. *Ultrà Æthiopiam*, Sall.

ij. Il y a neuf *Prépoſitions* latines dont le complément doit être à l'ablatif.

A, Ab, ou *Abs*. Ces trois mots ont le même ſens, & il n'y a de choix entre eux que relativement à l'harmonie : *a* ſe met devant les mots qui commencent par une conſonne; *ab*, devant ceux qui commencent par une voyelle, par une diphthongue, ou par l'une des conſonnes *j, l, r, s*; & *abs*, devant ceux qui commencent par le *c* dur, par *q*, ou par *t*. *Defendo à frigore myrtos*, Virgil. *Cujus à morte*, Cic. *A dicendo deterrere*, Cic. *Diſcedo ab illo*, Ter. *Inops ab amicis*, Cic. *Ab romanis*, T. Liv. *Ab Jove Neptunoque*, Hor. *Ab lævâ*, Virg. *Regnumque ab ſede Lavini tranſferet*, Virg. *Abs te ſeorſùm ſentio*, Plaut.

ABSQUE. *Abſque te*, Plaut. *Abſque eo*, Ter.

CUM. *Cum primâ luce*, Ter. *Cum imperio eſſe*, Cic. *Cum bonâ ſpe adoleſcentes*, Sall.

DE. *De prandio ſomnus*, Plaut. *De die*, Ter. *De mediâ nocte*, Cæſ. *De ſententiâ amicorum*, Cic. *De more*, Virg. *De ſcripto dicere*, Cic.

È. ou EX. Le premier de ces mots ſe met communément devant les conſonnes, & le ſecond devant les voyelles & devant quelques conſonnes, ſurtout devant les liquides. *È lecto ſurgere*, Ter. *È viâ languere*, Cic. *Statim è ſomno*, Tacit. *È renibus laborare*, Cic. *È re natâ*, Ter. *Ex arte*, Cic. *Ex equo pugnare*, Plin. *Ex intervallo non apparere*, T. Liv. *Ex conſulatu profectus eſt*, Cic. *Ex beſſe hæres*, Plin. j. *Ex denunciato*, Senec. *Ex facili*, Plin. *Ex dignitate viſum eſt*, T. Liv. *Ex re & ex tempore*, Cic.

PRÆ. *Præ oculis*, Cic. *Præ gaudio ubi ſim neſcio*, Ter. *Aurum quod mihi fuit præ manibus*, Plaut. *Præ nobis beatus*, Cic.

PRO. *Hoc, non modo non pro me, ſed contrà me eſt*, Cic. *Pro noſtrâ amicitiâ te rogo*, Cic. *Pro meâ parte*, Cic. *Quibus inertia pro ſapientiâ fuit*, Tacit. *Pro deliciis crudelitas illi fuit*, Cic. *Sedere pro æde Caſtoris*, T. Liv.

SINE. *Sine auro*, Ter. *Imperium ſine fine*, Virg. *Sine controverſiâ*, Cic.

TENUS. *Capulo tenùs*, Virg. *Tauro tenùs regnare*, Cic. *Eſt quodam prodire tenùs*, Hor. On trouve le génitif pluriel avec *tenùs*, & cela s'explique par l'ellipſe : *Lumborum tenùs*, Cic. ſuppl. *regione*. Remarquez auſſi que *tenùs* ſe met toujours après ſon complément.

iij. Il y a enfin quatre *Prépoſitions* latines dont

le complément eſt quelquefois à l'accuſatif & quelquefois à l'ablatif.

In, avec l'accuſatif pour marquer le mouvement ou un raport de tendance. *In milites liberalis*, Cic. *In lucem bibere*, Mart. *In improbos populum inflammare*, Cic. *In Syriam decretæ legiones*, Cic. *In media arma ruere*, Virg. *In poteſtatem ſuam redigere*, Cic.

Avec l'ablatif pour marquer le repos. *Sentio niſi in bonis amicitiam eſſe non poſſe*, Cic. *In diebus paucis*, Ter. *In Alexandriâ*, Cic. *In armis erant*, T. Liv. *In ſuâ poteſtate eſſe*, T. Liv.

Le choix du cas eſt quelquefois indifférent. *In equum trajanum includere*, Cic. *Imaginem includit in clypeo*, Cic. *Incidere in æs* T. Liv. *Incidere in ære*, Cic. *Stare in pedes*, Plin. *Stans pede in uno*, Hor.

Sub, avec l'accuſatif. *Poſteſque ſub ipſos nituntur gradibus*, Virg. *Sub primâ frigora*, Virg. *Sub lucis ortum*, T. Liv. *Sub eas litteras ſtatim recitatæ ſunt tuæ*, Cic.

Avec l'ablatif. *Sub nomine pacis bellum latet*, Cic. *Sub judice lis eſt*, Hor. *Sub ſine morbi*, Cic. *Sub eodem tempore*, Ovid.

Subter, avec l'accuſatif. *Plato iram in pectore, cupiditatem ſubter præcordia locavit*, Cic. *Auguſti ſubter veſtigia tecti Æneam duxit*, Virg.

Avec l'ablatif. *Ferre libet ſubter denſâ teſtudine caſus*, Virg.

Super, avec l'accuſatif. *Super garamantas & indos proferet imperium*, Virg. *Super ripas fluminis effuſus*, T. Liv. *Super cænam occiſus*, Suet. *Super morbum etiam fames affixie*, T. Liv.

Avec l'ablatif. *Multa ſuper Priamo rogitans, ſuper Hectore multa*, Virg. *Super fronde viridi*; Virg. *Nec ſuper ipſe ſuâ molitur laude laborem*, Virg. *Super aliquâ re ſcribere*, Cic.

Les grammairiens ont auſſi placé, dans la claſſe des *Prépoſitions* latines, des mots qui n'en ſont point & que j'ai en conſéquence retranchés du tableau. Je dois juſtifier mon opinion à cet égard; & je vas le faire, en ſuivant encore l'ordre alphabétique des mots fauſſement pris pour des *Prépoſitions*.

1. Adversum & Adversus. Ces deux mots ſont exclus de droit du nombre des *Prépoſitions*, parce qu'ils ne ſont ni ſimples ni primitifs, puiſqu'ils ſont évidemment compoſés de *ad* & d'un autre mot.

Adverſum eſt le neutre de l'adjectif *adverſus*, *a*, *um*, employé elliptiquement dans les phraſes où on l'a pris pour *Prépoſition*. *Adversùs* eſt un adverbe, compoſé de *ad* & de *versùs*. L'un & l'autre a un complément à l'accuſatif, à cauſe de la *Prépoſition AD* ſouſentendue, ainſi que je vas le faire voir de *versùs*; ou même à cauſe de *ad*, qui eſt l'une de leurs racines.

C'eſt ainſi qu'il faut entendre & expliquer les exemples ſuivants: *Non contendam ego adversùs te*, Cic. *Reverentia adversùs homines*, Cic. *De illâ adversùs hunc loqui*, Ter. *Id gratum fuiſſe adverſum te*, Ter.

2. Circiter. C'eſt un véritable adverbe, formé de *Circâ* ou de *Circùm*; de même qu'on a formé *acriter* de *acris*, *duriter*, de *durus*, *prudenter* de *prudens*. Si l'on trouve quelquefois ce mot employé avec un accuſatif, c'eſt qu'il y a à ſuppléer une *Prépoſition* qui puiſſe régir ce cas: ainſi, *Dies circiter quindecim iter fecerunt*, Cæſ. c'eſt à dire, *iter fecerunt circiter per quindecim dies*.

La preuve en eſt 1°. que l'on trouve *Circiter* avec une *Prépoſition* exprimée; comme *Ad ſextum circiter idus maïas*, Cic: 2°. qu'on le trouve avec l'ablatif, qui ſuppoſe une autre *Prépoſition*; comme *Circiter horâ decimâ noctis*, Cic. c'eſt à dire *Circiter* in *horâ decimâ noctis*: 3°. qu'on le rencontre même ſans autre cas que le nominatif; comme *Ex omni copiâ circiter pars quarta erat*, Sall.

3. Clam eſt employé ſans complément & ſignifie *ſecrètement*, *en cachette*, *à la dérobée*; c'eſt un véritable adverbe. *Clam ferro incautum ſuperat*, Virg. Si on le trouve avec un complément, c'eſt celui d'une *Prépoſition* ſouſentendue; & de là vient qu'on le trouve tantôt avec l'accuſatif & tantôt avec l'ablatif. *Bona multa faciam clam meam hanc uxorem*; Plaut. ſuppl. *ergâ*. *Clam præceptore*, Cic. ſuppl. *à*.

4. Coram eſt pareillement employé ſans complément & comme adverbe: *Coram in os laudare aliquem*, Ter. (Louer quelqu'un en face ouvertement). *Coram eecum loquar*, Cic. (Je vous parlerai ouvertement). Si on le trouve donc avec un ablatif, ce cas eſt le complément d'une *Prépoſition* ſouſentendue, & communément de *pro* (devant): *Coram patribus*, Tacit. *Coram ſenatu*, Cic. c'eſt à dire, *coram* pro *patribus*, *coram* pro *Senatu* (ouvertement devant les ſénateurs, devant le Sénat).

5. Juxta eſt auſſi un adverbe, qui paroît dérivé de *jungo*, *junxi*, au lieu de quoi l'on diſoit anciennement *jugo*, *juxi*, & ſans doute *juxtum*; d'où nous vient *juxtà*, ainſi que l'adverbe *juxtim*, que l'on trouve dans Lucrèce. Cette dérivation même eſt un premier titre pour exclure *juxtà* de la claſſe des *Prépoſitions*; & un titre pour le préſumer adverbe, c'eſt que *juxtim* a paſſé d'uſage & qu'il n'eſt reſté que *juxtà*, parce qu'il a le même ſens. En effet il y a tant d'exemples qui prouvent que c'eſt un adverbe, que les Dictionnaires le font *Prépoſition* & adverbe; ce que j'ai déja dit pluſieurs fois être contraire aux vûes immuables de l'inſtitution du langage. *Litteris*

Digitized by Google

græcis & latinis juxtà eruditus, Tacit. *Æſtus hiememque juxtà ferens*, Sall. *Juxtà mecum omnes intelligitis*, Cic. *Rem parvam & juxtà magnis difficilem*, T. Liv.

Quand on trouve *juxtà* ſuivi d'un accuſatif, ce cas eſt le régime d'une *Prépoſition* ſouſentendue. *Juxtà viam, juxtà ripam*, Cic. c'eſt à dire, *juxtà* ad *viam*, *juxtà* ad *ripam*. *Juxta ſeditionem ventum*, Cæſ. il eſt clair qu'il faut encore ſuppléer *ad* avant *ſeditionem*.

6. PALAM s'emploie ſans complément & ſe joint, comme homologue, avec des adverbes ou des phraſes adverbiales. *Alterum quidem, ut videmus, palàm; alterum, ut ſuſpicamur, obſcuriùs*, Cic. *Exercitum educunt, Pompeïus clàm & noctù, Cæſar palàm atque interdiù*, Cæſ. *Palàm beatus*, Ter. On trouve, dans Cicéron, *palàm*, accompagné d'une *Prépoſition*, ce qui prouve que *palàm* ne l'eſt point: *Palàm in ore atque oculis omnium*.

Ainſi, quand on rencontre *palàm* avec un ablatif, ce nom eſt le complément d'une *Prépoſition* ſouſentendue. *Palàm populo*, T. Liv. c'eſt *palàm* pro *populo* (publiquement devant le peuple): *Palàm luce*, Virg. c'eſt *palàm* in *luce* (manifeſtement au grand jour).

7. PROPÈ eſt un adverbe qui répond à notre *près*: notre *près* eſt toujours ſuivi de la *Prépoſition* DE; & le *propè* des latins ſuppoſe toujours *ad* ou *ab*, ſelon qu'il eſt accompagné d'un accuſatif ou d'un ablatif. *Propè*, comme les autres adverbes, reçoit la forme comparative *propiùs*, & la forme ſuperlative *proximè*, d'où l'on a même tiré enſuite les adjectifs *propior* & *proximus*. Or tous ces mots ſe conſtruiſent également avec l'accuſatif, ſoit en exprimant la *Prépoſition* AD, ſoit en la ſouſentendant: *Eidem quum propè ad annum octogeſimum proſpera manſiſſet fortuna*, Nep. *Ad ſimilitudinem propiùs accedere*, Cic. *Id propiùs fidem eſt*, T. Liv. *Proximè videntur ad noſtram diſciplinam accedere*, Cic. *Ut quam proxima Italiam ſit*, Cic. *Proximus ad dominam ſedeo*, Ovid. *Proximus Pompeïum ſedebam*, Cic. On trouve même *proximus* avec un datif, qui eſt l'équivalent de l'accuſatif avec *ad*: *Proximus huic labor eſt*.

Quand on trouve donc un accuſatif ſeul avec *propè*, il eſt évident qu'on doit y ſouſentendre *ad*: ainſi, *Propè me habitat*, T. Liv. c'eſt *propè* ad *me* (près de moi); *Propè metum res fuerat*, T. Liv. c'eſt encore *propè* ad *metum* (près de la peur), peu s'en étoit fallu qu'on ne prît l'alarme; *Propè ſeditionem ventum eſt*, Tacit. c'eſt à dire, *propè* ad *ſeditionem* (près de la ſédition), on en vint preſque à une ſédition; *Cubatis propè Cæſaris hortos*, Hor. ſuppl. *ad*. On trouve dans Cicéron, avec *propè*, la *Prépoſition A* ou AB ſuivie de l'ablatif: *Propè à muris* (près des murs); *Propè ab domo* (près de la maiſon).

Il ſe préſente ici une difficulté: comment *à*, *ab*, ou *abs* d'une part, & *ad* d'autre part peuvent-elles être également les *Prépoſitions* énonciatives de la diſtance? & comment peut-il ſe faire que l'on puiſſe également dire *Propè à Cæſaris Hortis* & *Propè ad Cæſaris hortos*? C'eſt un choix qui dépend de celui du point d'où l'on partiroit pour meſurer la diſtance: ſi l'on va, du lieu qui eſt *propè*, vers les jardins de Céſar, c'eſt *ad*, comme ſi l'on diſoit *Propè* eunti ad *Cæſaris hortos*; ſi l'on part des jardins de Céſar pour venir vers le lieu qui eſt *propè*, c'eſt *à* ou *ab*, comme ſi l'on diſoit *Propè* venienti *à Cæſaris hortis*.

Tout cela prouve que *Propè* n'eſt pas une *Prépoſition*: c'eſt donc un adverbe, & l'on en a une nouvelle preuve en ce qu'on le trouve employé ſeul & ſans aucun cas qui faſſe équivoque. *Propè intueri*, Cic. regarder de près. *Propè adveniat*, Plaut. (il arrive preſque) il va arriver. *Propè adeſt* tempus *quum alieno more vivendum eſt tibi*, Ter. (le temps eſt près) voici le temps où il te faudra vivre ſelon l'humeur d'autrui. *Propè annis viginti natus*; cet ablatif ne fait point équivoque, parce qu'il eſt évident qu'il ſe raporte à *natus*, comme s'il y avoit *natus ex annis propè viginti* (né depuis environ vingt ans) âgé de près de vingt ans.

8. PROPTER ſe trouve emploÿé comme adverbe, à peu près dans le ſens de *propè*: par exemple, *Propter eſt ſpelunca quædam*, Cic. il y a tout près une caverne. *Ibi angiportum propter eſt*, Ter. il y a là autour une petite rue. *Venit per auras cornix, & propter volans*, Phæd. une corneille vint par les airs, & volant tout près. Que *propè* & *propter* ayent des ſens analogues & ſoient également adverbes, cela eſt dans l'ordre: *propter* paroît ſyncopé de *propiter*, que l'on trouve dans Apulée avec le ſens de *propè*; & tous deux paroiſſent venir de *propus* ou *propis* inuſité, comme de *durus* ſont venus *durè* & *duriter*, & de *fortis*, *fortè* & *fortiter*.

Si l'on trouve donc le même mot, avec le même ſens, accompagné d'un accuſatif; il n'y a point de doute qu'il ne faille ſuppléer une *Prépoſition*, parce qu'un adverbe ne peut recevoir aucun complément que par ce moyen: ainſi, *Ipſe propter aquilam adſtitit*, Sall. veut dire, *ipſe propter* ad *aquilam adſtitit*. *Propter patrem cubantes*, Cic. c'eſt *propter* ad *patrem cubantes*. *Propter aquæ rivum*, Virg. ſignifie *propter* ad *aquæ rivum*. La raiſon de cet *ad* eſt la même qu'après *propè*.

Lorſque *propter* eſt employé pour *à cauſe de*, *en conſidération de*, *pour l'amour de*, &c. c'eſt qu'on le tranſporte du ſens phyſique au ſens moral, parce que les égards ſont comme des rapprochements de l'eſprit vers les objets qu'il conſidère: cette nouvelle vûe ne doit rien changer à la ſyntaxe de *propter*. Ainſi, *Propter honeſtatem*, *Propter*

vos, Cic. *Te propter*, Virg. C'eſt encore *propter* ad *honeſtatem*, ad *vos*, ad *te*.

9. SECUNDUM eſt ſimplement le neutre de l'adjectif *ſecundus*, *a*, *um*: & cet adjectif vient de *ſequor*, tant dans le ſens de proſpérité que dans le ſens numéral: dans le ſens numéral, *nam ſecundas ſequitur primum*, dit G. J. Voſſius; dans le tens de proſpérité, car *ſecundæ res*, dit Feſtus, *non à numero dicuntur, ſed quia ut velimus ſequantur.* Cela poſé, *ſecundum* ne peut être une *Prépoſition*, puiſqu'il n'eſt pas primitif: on peut dire tout au plus que c'eſt un adjectif employé par ellipſe adverbialement, & que l'accuſatif qui le ſuit eſt comme celui qui régit le verbe *ſequor*. Il en eſt donc de *ſecundum ripam*, Plaut. *Secundum philoſophos*, Cic. *Secundum jus fuſque*, T. Liv. *Secundum quietem*, Cat. *Secundum arbitrium tuum*, Cic. comme de *ad ſequendum ripam*, *philoſophos*, *jus fuſque*, *quietem*, *arbitrium tuum*.

10. SECUS eſt adverbe. *Rectè an ſecùs*, *nihil ad nos*, Cic. *Secùs interpretari*, Suet. De là vient qu'il eſt ſuſceptible de la forme comparative, *Nihilo ſeciùs*, Ter.

On ne peut citer que deux ou trois exemples, où ce mot ait l'air d'une *Prépoſition*: comme *ſecùs fluvios*, Plin. & les manuſcrits les plus corrects ont *ſecundum* au lieu de *ſecùs*; *Conductus eſt cæcus ſecùs viam ſtare*, Quint. où rien n'empêche d'introduire la même correction; *Secùs decurſus aquarum*, Pſ. 1. mais on ſait que la vulgate ne fait autorité que pour la foi, & non pour le langage. Au reſte, voici comment s'explique Chariſius (*Lib. 1*) ſur cet objet: *SECUS, adverbium, ſignificat ALITER; unde naſcitur SECIUS, ἀλλοτέρως. Cæterum id quod vulgus uſurpat, ſecùs illum ſedi, hoc eſt*, ſecundum illum, *& fatuum & ſordidum eſt.*

Au ſurplus, quand on regarderoit *ſecùs* comme ſynonyme dans quelques occaſions de *ſecundum* & venant de même de *ſequor*, il eſt clair qu'il ne ſeroit pas plus *Prépoſition* & qu'il faudroit l'interpréter avec *ad* comme *ſecundum*.

11. USQUE répond exactement à notre françois *juſque*, que j'ai déterminé ci devant, & qui eſt un véritable adverbe. Les latins ont employé *uſque* ſans aucune addition, comme tous les adverbes qui n'ont pas eſſenciellement un ſens relatif: *Benène uſque valuiſti?* Ter. *Juvat uſque morari*, Virg. *Mihi curæ uſque erit quid agas*, Cic. Ils l'ont employé avec différentes *Prépoſitions*: comme *Uſque ad eum finem*, Cic. *Uſque ad Numantiam miſit*, Cic. *Uſque ſub extremum brumæ intractabilis imbrem*, Virg. *Uſque ante calendas*, Cic. *Uſque extrà ſolitudinem*, Plin. *Uſque ab avo atque atavo progeniem veſtram proferens*, Ter. Dans tous ces exemples il eſt clair que *uſque* eſt un adverbe; il l'eſt donc partout, & il faut ſuppléer la *Prépoſition* quand elle manque: *Uſque Romam*, *Uſque Puteolos*. Cic. ſuppléez *ad*, que vous voyez exprimé dans *Uſque ad Numantiam.*

12. VERSUM & VERSUS ſont fréquemment employés comme adverbes, avec une *Prépoſition* ſuivie de ſon complément: *In Italiam versùs navigaturus erat*, Cic. *Cœpi verſum ad illas accedere*, Plaut. *Ad Alpes versùs*, Cic. Il faut donc ſouſentendre la même *Prépoſition* quand elle manque, & regarder toujours *verſum* comme un adjectif neutre employé par ellipſe adverbialement, & *versùs* comme un adverbe: *Ego portum versùs pergam . . . domum versùs revertar*, Plaut. c'eſt à dire, *ego* ad *portum versùs pergam*... ad *domum versùs revertar.*

Mais que dire de cet exemple de Tite-Live? *Tumulus eſt in extremâ parte urbis versùs id mari.* L'analyſe en eſt encore la même, *versùs* ad venientes *à mari*.

III. Il y a en tout dix huit *Prépoſitions* grèques, qui ſe diviſent en trois claſſes; ſavoir 1°. celles qui ne peuvent avoir leur complément déterminé que par un cas, 2°. celles qui ont leur complément déterminé par deux cas, 3°. celles qui ont leur complément déterminé par trois cas. Je les ai expoſées en parlant des Cas, & je ne dois pas les répéter ici. *Voyez* CAS.

Ce détail des *Prépoſitions* apartenantes aux trois langues dont nous nous occupons le plus, m'a paru néceſſaire pour ſervir de fondement à quelques remarques didactiques ſur cet objet.

1°. Je crois qu'il ne faut pas trop s'attacher à réduire toutes les *Prépoſitions* à des claſſes générales. Une même *Prépoſition* a reçu trop de ſignifications différentes pour ſe prêter ſans obſtacle à des claſſifications régulières: « non ſeulement » une même *Prépoſition* marque des raports diſ» férents, ce qui eſt déja un défaut dans une lan» gue; mais elle en marque d'oppoſés, ce qui » eſt un vice ». C'eſt une remarque de Duclos (*Rem.* ſur la *Gramm. gén.* part. II, ch. *vj*). Si l'on prétendoit donc réduire en claſſes le ſyſtême des *Prépoſitions*, on s'expoſeroit à la néceſſité de tomber ſouvent dans des redites, & de dépecer ſous différents titres les divers uſages de la même *Prépoſition.*

Ne vaudroit-il pas mieux penſer à réduire ſous un point de vûe unique & général tous les uſages d'une même *Prépoſition*? Quelque difficile que paroiſſe au premier aſpect la ſolution de ce problême, je ne laiſſe pas d'être perſuadé qu'elle eſt très-poſſible. De quelque biſarrerie qu'on accuſe l'uſage, ce prétendu tyran des langues: j'ai reconnu, dans un ſi grand nombre de ſes déciſions, taxées trop légèrement d'irrégularité, l'empreinte d'une raiſon éclairée, fine, & en quelque ſorte infaillible; que je ne peux croire le ſyſtême des *Pré-*

Digitized by Google

poſitions auſſi inconſéquent qu'on l'imagine dans notre langue, & qu'il le ſeroit en effet dans toutes, ſi la manière commune d'enviſager les choſes eſt fondée en raiſon. En tout cas il eſt certain que, ſi la réduction que je propoſe étoit exécutée, la ſyntaxe de cette partie d'oraiſon, qui a dans tous les idiomes de grandes difficultés, deviendroit très-ſimple & très-facile, & qu'on ne pourroit plus dire qu'une même *Prépoſition* exprime des raports différents ou même cootraires.

La *Prépoſition* VERS, par exemple, indique également, dit-on, raport au lieu, au temps, & au terme : *vers* eſt une *Prépoſition* de lieu dans cette phraſe, *aller vers la citadelle*; de temps dans celle-ci, *il eſt mort vers midi*; de terme dans cette troiſième, *ſe tourner vers Dieu*. Diſons-le de bonne foi, ces différentes ſignifications ne ſont point dans le mot *vers* : les raports ſont dans les termes antécédeots, & c'eſt l'ordre; les termes conſéquents les déterminent ſpécifiquement, & la *Prépoſition* ne fait qu'indiquer que ſon complément eſt le terme conſéquent du raport qui apartieot au terme antécédent. Nous diſons raport au temps, quand le complément eſt un nom de temps; raport au lieu, quand c'eſt un nom de lieu; *&c.* Dans le fait, *vers* indique un raport d'aproximation; & l'aproximation ſe meſure ou par la durée, ou par l'eſpace, ou par l'inclination de la volonté.

Ce que je dis ſur *vers* eſt un eſſai pour développer ma penſée, & pour diriger les vûes des grammairiens ſur les autres *Prépoſitions*. Chacun peut juger à ſon gré de la valeur de cette explication : mais ſoit de celle-là, ſoit d'une plus heureuſe faite dans les mêmes vûes, il pourroit enfin réſulter que chaque *Prépoſition* n'exprime en effet qu'un raport général, qui eſt enſuite modifié par les différents compléments.

(¶ Je citerai encore un exemple, que j'emprunterai de l'abbé de Dangeau (*Opuſc. ſur la lang. franç.* pag. 227). » *Après*, dit-il, eſt » une *Prépoſition*, qui marque premièrement » poſtériorité de lieu entre des perſonnes ou des » choſes qui ſont en mouvement : *Pierre marchoit* » après *Jâques*; *les chevaux marchoient* après *les* » *bœufs*.

» On ſe ſert de la *Prépoſition* APRÈS, quand » on veut marquer qu'un homme marche *après* un » autre dans le deſſein de l'atteindre, ſoit pour le » prendre, ſoit pour ſe joindre à lui, ſoit pour » lui parler : ainſi, on dit que *des archers mar-* » *choient* ou *couroient* après *des voleurs*; le » *valet courut* après *ſon maître pour lui dire une* » *nouvelle*.

» De ce ſens on a formé un figuré, qui ſert à » marquer que l'on veut obtenir quelque choſe; » *il court* après *les honneurs* : & quelquefois ôtant » de ce figuré le verbe qui marque mouvement, » comme *courir*, on ſe ſert d'un verbe qui ne » marque autre choſe que le déſir d'obtenir; ainſi, » l'on dit, *il ſoupire* après *les honneurs*, *il* » *ſoupire* après *ſa liberté*, *crier* après *quelqu'un*, » *attendre* après *quelqu'un*. On dit à peu près dans » ce même ſens, *il eſt* après *cet ouvrage*, *il eſt* » après *à bâtir ſa maiſon*.

» Au figuré on l'emploie en des choſes morales; » *il faut faire marcher le ſoin des choſes tempo-* » *relles* après *celui de notre ſalut*.

» On emploie auſſi *après* à marquer poſtério- » rité de lieu entre des choſes qui ne ſont pas » en mouvement; *les conſeillers ſont aſſis après* » *les préſidents*. Dans ce ſens il s'emploie dans » des choſes morales, pour marqner infériorité » d'eſtime.

Après marque auſſi poſtériorité de temps, par » une eſpèce d'extenſion de la quantité de lieu à » celle de temps; comme dans cette phraſe, *Pierre* » *eſt arrivé* après *Jâques*. Ce mot *après* paroît » avoir quelque raport à la poſtériorité de lieu » entre les choſes qui ſont en mouvement; ce qui » peut avoir été cauſe de l'extenſion qu'on a » donnée à cette *Prépoſition*, la feſaut aller de » la poſtériorité de lieu à celle de temps. Quand » un homme marche *après* un autre, il arrive » ordinairement plus tard que lui; c'eſt ce qui fait » que du premier ſens de la *Prépoſition* APRÈS, » qui eſt pour marquer poſtériorité de lieu, on eſt » venu à lui faire ſignifier, par extenſion, la poſté- » riorité de temps.

» C'eſt de la *Prépoſition* APRÈS, priſe dans » la ſignification de poſtériorité de temps, que » ſe forment quelques compoſés; comme *ci-après*, » adverbe; *après-demain*, adverbe; *après-dîné*, » adverbe; *après-dînée*, ſubſtantif féminin; *après-* » *ſouper*, adverbe; *après-ſoupée*, ſubſtantif fémi- » nin.

» Il y a une ſignification de ce mot *d'après*, » qui a quelque raport à la poſtériorité de temps. » *Ce tableau eſt fait d'*après *le Titien*, *ce pay-* » *ſage eſt fait d'*après *nature* : cela marque » poſtériorité de temps; le Titien avoit fait le ta- » bleau avant que le peintre le copiât; la nature » avoit formé le payſage avant que le peintre le » repréſentât.

» Il y a peut-être pluſieurs autres uſages du » mot *après*, qu'on pourroit ranger ici ſous quel- » qu'un des articles que j'ai marqués, & faire » voir cômment ils en viennent; ou par figure ou » par extenſion. Il me ſemble qu'il ſeroit fort » utile de faire voir comment on eſt venu à donner » tous ces divers uſages à un même mot; ce qui » eſt commun à la plupart des langues, & qui » vient de ce qu'il y a de la raiſon dans cette » eſpèce de généalogie des divers uſages des mêmes » mots : la raiſon étant de tous les pays & de » tous les temps, elle a produit des effets à peu » près ſemblables en divers temps & en divers » pays ».

Sans incidenter ſur bien des choſes contraires aux principes que j'ai établis ailleurs & dont il ne s'agit point ici, je ne ſais pas comment on prouveroit qu'*après* marque premièrement poſtériorité de lieu, plus tôt que poſtériorité de temps; ni pourquoi cette *Prépoſition* marqueroit poſtériorité, plus tôt entre des objets en mouvement qu'entre des objets en repos. La vérité eſt probablement qu'elle marque poſtériorité, avec abſtraction de temps & de lieu, de mouvement & de repos; ce qui la rend propre à déſigner l'ordre dans toutes les circonſtances dont il s'agit: telle eſt ſa première ou plus tôt ſon unique deſtination; l'ordre moral ſe joint aiſément à l'ordre phyſique, c'eſt la même idée; & le ſens figuré s'établit aiſément ſur le ſens propre.

2°. Il n'eſt pas plus difficile, en s'y prenant bien, de faire voir qu'une même *Prépoſition* n'exprime pas des raports oppoſés, comme le prétend Duclos (*Rem.* ſur la *Gramm. gén.* II. *xj*). « Dans » ces deux phraſes, dit-il, dont le ſens eſt oppoſé, *Louis a donné à Charles*, *Louis a ôté* » *à Charles*, la *Prépoſition A* lie les deux termes » de la propoſition; mais le vrai raport n'eſt pas » marqué par *à*, il ne l'eſt que par le ſens to» tal ».

Les verbes *donner* & *ôter* préſentent des ſens oppoſés ſans doute, & de là vient l'oppoſition des deux phraſes; mais rien n'empêche que ces deux verbes n'ayent abſolument la même eſpèce de relation à *Charles*, & que par conſéquent on ne puiſſe employer la même *Prépoſition* après chacun de ces verbes. Être l'objet affecté par les actions qu'expriment *donner* & *ôter*, voilà le rôle de *Charles*, enviſagé comme terme du raport de ces deux verbes; ſi le terme conſéquent a un même raport à chacun des antécédents, les raports inverſes des antécédents au conſéquent ſont donc auſſi les mêmes, & la même *Prépoſition* eſt très-propre à les exprimer tous deux. Ce qui a donc fait dire à Duclos que le vrai raport n'eſt pas marqué par *à*, c'eſt qu'il a confondu l'idée acceſſoire du raport avec les deux idées principales & oppoſées qui caractériſent la ſignification propre de chacun des deux verbes: ces idées ſont indépendantes de celle du raport, qui eſt aſſûrément le même dans les deux phraſes; & peut-être peut-on en donner pour preuve l'identité même de la *Prépoſition* qui y eſt autoriſée par l'uſage, à l'inſtinct duquel il eſt ſouvent aſſez sûr & aſſez raiſonnable de s'en raporter.

Mais je vas eſſayer d'éclaircir ma penſée par deux autres exemples également oppoſés; *Dire du mal* de *quelqu'un*, *dire du bien* de *quelqu'un*. *Dire du mal* & *dire du bien* ſont deux choſes auſſi oppoſées que *donner* & *ôter*: on emploie la *Prépoſition* DE après chacun des deux premiers; pourquoi ne feroit-on pas uſage de *à* après chacun des deux derniers? C'eſt, me dira-t-on, que dans les deux premiers exemples, c'eſt également *dire* de *quelqu'un*, & que l'oppoſition entre les deux phraſes vient de la différence des choſes que l'on dit; au lieu que *donner* & *ôter*, qui ſont les antécédents du raport, ſont eux-mêmes oppoſés entre eux, indépendamment de toute addition. Mais j'obſerverai là-deſſus, que *dire du bien* & *dire du mal* ſont deux idées totales exprimées analytiquement, & qui auroient pu être rendues ſynthétiquement par un ſeul mot, comme *louer* & *blâmer*: qu'au contraire *donner* & *ôter* ſont deux idées totales rendues ſynthétiquement, & qui pouvoient être exprimées analytiquement par l'expoſition détaillée & ſucceſſive des idées élémentaires dont elles ſont compoſées, comme *faire don* & *faire enlévement*; que cette analyſe nous y montre une idée élémentaire commune aux deux idées totales, *faire*, comme *dire* eſt commun aux deux premiers exemples; & que cette idée commune de *faire* juſtifie l'identité de *à* dans les deux derniers, en montrant clairement l'identité du raport.

3°. Si, par des analyſes bien entendues, on peut s'aſſûrer qu'il n'eſt pas vrai qu'une même *Prépoſition* exprime des raports différents ou oppoſés; il eſt encore plus aiſé de faire voir que pluſieurs *Prépoſitions* n'expriment pas abſolument le même raport. Celles que l'on a crues ſynonymes, ont en effet une même idée principale: mais elles diffèrent entre elles par des idées acceſſoires qui ſont propres à chacune; & de très-habiles gens ont déja fait, ſur ces caractères communs & propres des *Prépoſitions* ſynonymes, des recherches fort utiles répandues à leur place dans ce Dictionnaire. *Voyez* DANS, EN. *ſynon.* & les différences que le P. Bouhours a montrées entre *à* & *dans* (*Rem. nouv. in*-12; t. 1, pp. 113 & 433.)

Il ne peut être que très-utile auſſi d'inſiſter ſur les *Prépoſitions* oppoſées, comme *ſans* & *avec*, *ſous* & *ſur*, *pour* & *contre*, &c. L'oppoſition ſuppoſe toujours un fonds commun; & rien n'eſt plus propre à faire bien ſentir les différences des ſynonymes, que celles de leurs oppoſés).

4°. « L'uſage, dit l'abbé Girard (*Vrais princ.* tom. II, pag. 242) » a accordé à quelques *Pré*» *poſitions* la permiſſion d'en régir d'autres en » certaines occaſions, c'eſt à dire, de les ſouffrir » dans les compléments dont elles indiquent le » raport; de façon qu'il ſe trouve alors un raport » particulier compris dans le général: celui-ci » eſt énoncé par la *Prépoſition* qui eſt la première » en place; celui-là, par la *Prépoſition* qui ne » marche qu'en ſecond, & qui par conſéquent ſe » trouve conjointement avec ſon propre complé» ment ſous le régime de la première ».

J'ai prouvé dès le commencement que toute *Prépoſition* a néceſſairement pour complément un nom, un pronom, ou un infinitif; & que la *Prépoſition* avec ſon complément forme un com-

plément total déterminatif d'un nom appellatif, d'un adjectif, d'un verbe, ou d'un adverbe. C'eſt donc préſenter à l'eſprit des idées fauſſes, que de dire, comme l'abbé Girard, « que l'uſage a ac» cordé à quelques *Prépoſitions* la permiſſion « d'en régir d'autres en certaines occaſions ». Dans les exemples que l'on peut alléguer, il y a néceſſairement ellipſe entre les *Prépoſitions* conſécutives; & ſi l'on veut rendre une raiſon analytique de la phraſe, il faut ſuppléer entre deux le terme qui doit ſervir tout à la fois de complément à la première & d'antécédent à la ſeconde.

Ainſi, *DE PAR le roi* ſignifie, par exemple, *DE* l'ordre donné *PAR le roi*: *Ces meubles ſont POUR CHEZ moi*, c'eſt à dire, *ces meubles ſont* deſtinés *POUR* être employés, placés *CHEZ moi*: *SOUS DE belles apparences*, c'eſt à dire, *SOUS* le voile *DE belles apparences*: *Vous vous défendez AVEC DE foibles armes CONTRE DE puiſſants ennemis*, c'eſt à dire, *vous vous défendez AVEC* le ſecours *de foibles armes CONTRE* la force, les attaques *DE puiſſants ennemis*.

Il y a pareillement ellipſe dans les phraſes où une *Prépoſition* eſt ſuivie immédiatement d'un *que*. Par exemple: *APRÈS qu'il fut parti*, *DEPUIS que le monde exiſte*, *DÈS que le ſoleil paroît*, *OUTRE que je l'ai lu*, *SELON que vous voudrez*, c'eſt à dire, *APRÈS* le moment *qu'il fut parti*, *DEPUIS* le temps *que le monde exiſte*, *DÈS* l'inſtant *que le ſoleil paroît*, *OUTRE* la vérité qui eſt *que je l'ai lu*, *SELON* la manière *que vous voudrez*. On voit partout que le complément ſuppléé eſt tout à la fois l'antécédent de *que*, qui pourroit ſe décompoſer par *lequel*. Ce ſeroit encore la même choſe, quand le *que* amèneroit le ſubjonctif & ſeroit conjonction: *Je ſortis SANS qu'il s'y oppoſât*, c'eſt à dire, *je ſortis SANS* entendre, voir *qu'il s'y oppoſât*.

5°. « Quoiqu'on puiſſe mettre quelquefois *en* » & *dans* indifféremment devant un mot, dit le » P. Bouhours (*Rem. nouv.* tom. 1, p. 73); » s'il y a pluſieurs mots ſemblables dans la même » période, & que ce ſoit le même ſens, le même » ordre, & la même ſuite du diſcours, ayant mis » *dans* au premier mot, il ne faut pas mettre *en* » au ſecond: l'uniformité demande que *dans* règne » partout . . . *C'eſt un Dieu fidèle DANS ſes* » *promeſſes, inépuiſable DANS ſes bienfaits, juſte* » *DANS ſes jugements* . . . J'ai dit, quand c'eſt » le même ordre & le même ſens; car autrement, » on peut varier, & on doit le faire en certains » endroits. *Il paſſa un jour & une nuit entière EN* » *une ſi profonde méditation, qu'il ſe tint toujours* » *DANS une même poſture*.

» C'eſt une négligence vicieuſe, dit-il ailleurs » (*lb.* pag. 177), de mettre deux *avec* qui ſe » ſuivent & qui ont des raports différents, dont » l'un regarde la perſonne & l'autre la choſe. Par » exemple: *Elle vécut AVEC lui AVEC la même* » *bonté qu'elle avoit accoutumé* . . . J'ai dit, » quand ils ſe ſuivent; car quand ils ne ſont pas » ſi près l'un de l'autre, cela choque moins, » parce que cela ſe ſent moins . . . *On voit bien* » *que ce prédicateur n'a guère de familiarité* » *AVEC les Pères, puiſqu'il les traite AVEC tant* » *de cérémonie* . . . Pour moi, j'avoue que deux » *avec*, bien qu'un peu éloignés, ne me plaiſent » point dans une même période, quand ils ont » divers raports: je dis, quand ils ont divers ra» ports; car ſi l'un & l'autre ſe raportent ou à la » perſonne ou à la choſe, bien loin que ce ſoit un » défaut, c'eſt quelquefois une beauté.

» C'eſt une négligence vicieuſe, dit-il encore » (*pag.* 461), d'entaſſer dans le diſcours plu» ſieurs *comme* les uns ſur les autres, quand ils » ne ſont pas dans le même ordre . . . *Ne con» ſidérons plus la mort COMME des païens*, » *mais COMME des chrétiens*, c'eſt à dire, *avec* » *l'eſpérance*, *COMME S. Paul l'ordonne* . . . » Les deux premiers *comme* ſont dans le même » ordre, & n'ont rien d'irrégulier ni de choquant; » mais le troiſième eſt, pour ainſi dire, d'une » autre eſpèce, & fait un effet déſagréable . . . . » On pourroit mettre *ainſi que* au lieu de *comme*: » *AINSI QUE S. Paul l'ordonne* ».

Toutes ces remarques ſéparées, & fort éloignées les unes des autres dans le P. Bouhours, ont pourtant un lien commun, qu'il n'a pas fait ſentir aſſez nettement. Ce ſont les ſuites d'une même règle générale, fondée ſur une raiſon très-plauſible. La voici:

On ne doit pas employer, dans une même propoſition, avec des compléments de différente eſpèce ou dans des ſens différents, un même mot qui annonce vaguement quelque raport général & indéterminé. C'eſt que l'eſprit, ayant été décidé par le premier complément à prendre ce mot dans un certain ſens, eſt choqué de le trouver tout de ſuite & dans la même phraſe employé dans un autre ſens, quoiqu'il s'agiſſe encore de l'expreſſion de la même penſée individuelle. C'eſt dans l'Élocution un vice à peu près ſemblable à celui où l'on tomberoit dans le raiſonnement, ſi, dans la concluſion, on donnoit à un terme un autre ſens qu'il n'a dans les prémiſſes: d'ailleurs c'eſt une diſparate qui ne peut que nuire à la clarté de la propoſition, parce qu'elle fait ſur l'eſprit une impreſſion, dont l'effet immanquable eſt au moins de le diſtraire.

Dans deux propoſitions qui ſe ſuivent & dont l'une n'eſt pas ſubordonnée à l'autre, la raiſon de la règle n'exiſtant plus, il n'y a plus de néceſſité de s'y aſſujétir; & c'eſt pour cela qu'on ne peut improuver l'exemple raporté par le P. Bouhours: *On voit bien que ce prédicateur n'a guère de familiarité AVEC les Pères, puiſqu'il les traite AVEC tant de cérémonie*; la marche de l'une des

deux phraſes eſt indépendante de celle de l'autre.

Toutes les *Prépoſitions* déſignent un raport vague, qui n'eſt bien déterminé que par l'application qu'on en fait à deux termes, l'un antécédent & l'autre conſéquent : c'eſt préciſément pour cette raiſon que j'ai cru devoir établir ici cette règle générale de Grammaire. Mais les conjonctions de comparaiſon, telles que *comme*, & les expreſſions adverbiales qui ont la même ſignification, *de même que*, *auſſi bien que*, *de la manière que*, &c, ſont encore dans le même cas, parce qu'elles déſignent des raports généraux. Notre ON doit ſuivre la même règle, parce qu'il eſt vaguement relatif à des perſonnes qui ne peuvent être déterminées que par le ſens du diſcours, & que dans la même phraſe il ne doit ſe raporter qu'aux mêmes perſonnes : c'eſt le fondement de la remarque du P. Bouhours (I. 240) ſur cette phraſe ; *ON peut à peu près tirer le même avantage d'un livre intitulé* Roma ſubterranea, *& des autres où ON a gravé ce qui nous reſte des antiquités de cette première ville du monde* : les perſonnes qui peuvent tirer cet avantage ne ſont pas celles qui ont gravé, & ne doivent pas être déſignées par le même mot. (*M.* BEAUZÉE.)

PRÉSENT, adjectif, pris quelquefois ſubſtantivement, *Grammaire*. Les Temps *préſents*, ou ſubſtantivemeot, les *Préſents*, dans les verbes, ſoot des temps qui expriment la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard d'une époque de comparaiſon.

Il y a pluſieurs eſpéees de *Préſents*, ſelon la manière dont l'époque de comparaiſon y eſt enviſagée : ſi l'exiſtence s'y raporte à une époque quelconque & indéterminée, c'eſt un *Préſent indéfini* ; ſi l'époque eſt déterminée, le *Préſent* eſt *défini*. Or l'époque ne peut être déterminée que par ſa relation au moment de la parole ; & cette relation peut auſſi être on de ſimultanéité, ou d'antériorité, on de poſtériorité, ſelon que l'époque concourt avec l'acte de la parole, ou qu'elle le précède, ou qu'elle le ſuit. De là trois eſpèces de *Préſents* définis ; le *Préſent actuel*, le *Préſent antérieur*, & le *Préſent poſtérieur*.

Telles ſont les vûes générales qu'indique la Métaphyſique des Temps : mais je ne dois pas montrer ici juſqu'à quel point les uſages des langues particulières s'y conforment ou s'en écartent ; il faut voir, au *mot* TEMPS, l'enſemble du ſyſtême métaphyſique, & ſa liaiſon avec les uſages des différents idiomes. (*M.* BEAUZÉE.)

PRÉTÉRIT, adjectif, employé quelquefois comme ſubſtantif, *Grammaire*. C'eſt un terme excluſivement propre au langage grammatical, pour y ſignifier quelque choſe de *paſſé*, ſelon le ſens du mot latin *Præteritus*, qui n'eſt que franciſé ici. Les Temps *prétérits*, ou ſubſtantivement, les *Prétérits*, dans les verbes, ſont des Temps qui expriment l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque de comparaiſon.

On peut diſtinguer les *Prétérits*, comme les Préſents, en *définis* & *indéfinis* ; & les indéfinis en *actuel*, *antérieur*, & *poſtérieur*. Mais ce que j'ai dit de la néceſſité de voir la théorie des Préſents dans l'enſemble du ſyſtême des Temps, au *mot* TEMPS, je le dis auſſi de la théorie des *Prétérits*, & pour la même raiſon. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PRÉTÉRITION *ou* PRÉTERMISSION, ſ. f. Figure de penſée par fiction, par laquelle on feint de paſſer ſous ſilence ce qu'on dit néanmoins très-clairemeot, ou de ne faire qu'effleurer les choſes que l'on veut quelquefois inculquer avec plus de force.

C'eſt ainſi que Cicéron, dans ſa I. Catilinaire, fait de Catilina, par *Prétérition*, un portrait affreux.

Quid vero ? nuper quum, morte ſuperioris uxoris, novis nuptiis domum vacuam feciſſes, nonne alio incredibili ſcelere hoc ſcelus cumulaſti ? quod ego præteritto & facilè patior ſileri, ne in hâc civitate tanti facinoris immanitas aut exſtitiſſe aut non vindicata eſſe videatur. Præteritto ruinas fortunarum tuarum, quas omnes impendere tibi proximis idibus ſenties. Ad illa venio quæ, non ad privatam ignominiam vitiorum tuorum, non ad domeſticam tuam difficultatem ac turpitudinem, ſed ad ſummam Reipublicæ atque ad omnium noſtrûm vitam ſalutemque pertinet. (VI, 14.)

Mais quoi ? tout récemment, après avoir pris, par le meurtre de ta première femme, la liberté de paſſer à de ſecondes noces, n'as-tu pas mis le comble à ce crime par un autre crime qui paſſe toute croyance ? cependant je n'en dis rien, & je conſens volontiers qu'il n'en ſoit point parlé, pour laiſſer oublier entièrement qu'un attentat ſi horrible ait été commis dans cette ville ou y ſoit reſté impuni. Je paſſe ſous ſilence le déſordre de tes biens, parce qu'aux ides prochaines tu ſentiras de reſte que ta ruine eſt générale. J'en viens à des objets qui concernent, non l'infamie perſonnelle de tes vices, noo tes embarras domeſtiques & leur turpitude, mais le plus grand intérêt de la République, ainſi que la vie & le ſalut de tous tant que nous ſommes.

Maſſillon va nous fournir un autre exemple de *Prétérition*. *Vous vous figurez*, dit-il, *des amertumes dans le parti de la vertu. Mais, ſans parler des divines conſolations que Dieu prépare ici-bas même à ceux qui l'aiment ; ſans parler de cette paix intérieure, fruit de la bonne conſcience, qu'on peut appeler en même temps & un avant-goût & le gage de la félicité qui eſt réſervée dans le ciel aux âmes fidèles ; ſans vous*

vous dire, avec l'apôtre, que tout ce qu'on peut ſouffrir ſur la terre n'eſt pas digne d'être comparé avec la récompenſe qui nous attend: ſi vous étiez de bonne foi, & que vous vouluſſiez nous expoſer ici naïvement tous les déſagrémens qui accompagnent la vie du ſiècle; que ne diriez-vous pas, & que ne dit-on pas tous les jours là-deſſus dans le ſiècle?

J'ajoûterai un exemple de *Prétérition* ſous la forme interrogative; & je le prendrai dans l'*Éloge du chevalier Baïard*, par M. Coſſon (*page 9*). *Parlerai-je de toutes ces actions dont Baïard fut, ſinon le chef comme dans celles que je viens de citer, du moins le principal mobile & le reſſort le plus puiſſant? Peindrai-je les célèbres journées, d'Agnadel, où il détermine la victoire, en traverſant un marais impraticable & en forçant le Général vénitien à ſe rendre priſonnier; de la Baſtide, où, par une marche audacieuſe & rapide, il enlève, à l'avidité d'un pape indigne de ce nom, le patrimoine de l'infortuné duc de Ferrare; de Ravennes, où il ſeconde vaillamment le jeune & courageux duc de Nemours, qui ne ſe voit malheureuſement enſeveli dans ſon triomphe, que parce qu'il n'a point dans ce moment auprès de ſa perſonne le brave chevalier ſon ami? Je craindrois de fatiguer l'attention par la multitude des tableaux.*

On donne encore à cette figure les noms de *Prétermiſſion* & de *Paralipſe*, également inutiles à conſerver, puiſque celui de *Prétérition* eſt équivalent & paroît le plus généralement adopté. *Paralipſe* (voyez ce mot) ſignifie en grec *omiſſion*, qui eſt auſſi le ſens latin des mots *Prétérition* & *Prétermiſſion*: il eſt bon de les connoître & de les entendre tous trois, pour n'en être pas embarraſſé quand on les rencontre dans les rhéteurs, & ſurtout pour n'en pas faire trois figures différentes, comme il ſemble qu'on en ait en l'intention dans le *Dictionnaire univerſel & raiſonné des ſciences, des arts, & des métiers*, quoiqu'on n'en ait varié la définition que dans les termes. (*M.* BEAUZÉE.)

(N) PREUVE ſ. f. *Art orat.* Dans un diſcours qui tend ou à perſuader ou à diſſuader l'auditeur, la *Preuve* eſt l'emploi des moyens propres à opérer l'effet qu'on ſe propoſe. Soit que l'Orateur attaque ou ſe défende; qu'il affirme, ou nie & réfute; que la queſtion ſoit de droit, ou de fait, ou ſeulement d'opinion; qu'il s'agiſſe de faire voir ce qui eſt juſte ou injuſte, digne de peine ou de récompenſe, comme dans le genre judiciaire; ou ce qui eſt honnête ou honteux, digne de louange ou de blâme, comme dans le genre démonſtratif; ou ce qui eſt honorable & utile, ou nuiſible & déshonorant, comme dans le genre délibératif: la *Preuve* eſt toujours la partie eſſencielle & indiſpenſable du plaidoyer ou de l'oraiſon; & la première règle de l'art de perſuader eſt de donner à ce qu'on affirme, ou d'ôter à ce que l'on nie, le caractère de *vérité*, de certitude, ou de vraiſemblance.

Il n'y a qu'un genre d'Éloquence qui puiſſe ſe paſſer de *Preuve*; c'eſt celui qui n'a pour objet que des actions de grâces, des félicitations, ou des condoléances: & c'eſt ce qui diſtingue la ſimple harangue de l'oraiſon & du plaidoyer. Par exemple, dans le diſcours de Cicéron pour *Marcellus*, il ne s'agit que de rendre grâces à Céſar du rappel de cet exilé; au lieu que, dans l'oraiſon pour *Ligarius*, il s'agit d'atténuer le crime de l'accuſé & d'en obtenir le pardon: & quoique Cicéron, dans ſon admirable plaidoyer, débute par avouer le crime & par abandonner le coupable à la clémence de Céſar, on le voit revenir enſuite aux moyens de rendre *Ligarius* le plus excuſable qu'il eſt poſſible, & moins coupable que lui-même, à qui Céſar a pardonné. On voit même que dans la harangue pour *Marcellus*, qui ne s'annonce que comme l'effuſion de la reconnoiſſance & de l'admiration publique pour la clémence de Céſar, Cicéron ne laiſſe pas de prendre le tour perſuaſif pour engager Céſar à ne rien négliger de ce qui peut mettre en ſûreté ſa vie; & en lui prouvant qu'il eſt de ſa gloire & de ſon devoir de ſe conſerver pour le bonheur de Rome, il envelope adroitement dans cette eſpèce d'adulation, la leçon la plus importante: *nunc tibi omnia belli vulnera curanda ſunt.* (*Voyez* HARANGUE.)

Ainſi, toutes les fois qu'il s'agit de perſuader, & dans les ſujets mêmes les plus éloignés de toute controverſe, la *Preuve* peut trouver ſa place. Mais tantôt elle eſt ſimplement rhétorique, & tantôt elle eſt dialectique.

La *Preuve* que j'appelle rhétorique ne conſiſte qu'en récit, en expoſé, en dévelopement du fait ou de la vérité qu'on ſe propoſe d'établir: de ce genre eſt preſque entièrement l'oraiſon pour la Loi *Manilia*; & de ce genre auſſi ſont toutes nos oraiſons funèbres. Dans ces ſujets il s'agit moins de raiſonner que de décrire; & l'art de l'orateur conſiſte à expoſer avec clarté, à raconter rapidement, à peindre avec chaleur, avec force, avec intérêt, ſelon que le ſujet l'exige. Dans tel diſcours de cette nature, qui produit le plus grand effet, il n'y a pas un raiſonnement.

Mais lorſque l'objet en queſtion eſt conteſté ou qu'il peut l'être, & que le ſimple expoſé du fait, ou du droit, ou de l'opinion, ne les met pas en évidence, le moyen de la *Preuve* eſt l'argumentation; & c'eſt alors que la *Preuve* eſt dialectique, mais ſous les formes oratoires.

La Logique eſt le ſquelette de l'Éloquence; & ce ſont les parties de ce ſquelette qu'Ariſtote, dans ſes *Topiques*, & Cicéron, dans l'extrait qu'il en a fait, nous ont décrites avec tant de ſoin & nous ont apris à placer.

Que les diſciples de l'Éloquence ne dédaignent pas ces théories: c'eſt la raiſon qui ſe rend compte à elle-même de ſes procédés & de ſes moyens. On

y voit comment l'orateur peut tirer, du fonds de ſon ſujet ou de la cauſe qu'il agite, ces arguments, ces formes de penſée, d'aſſertion, & de réfutation, qui doivent compoſer la *Preuve*; on y voit comment, au beſoin, il peut les tirer du dehors: *aut ex ſuâ ſumi re atque naturâ, aut aſſumi foris.* (*De Orat.*) On y voit comment ſe décident ces trois grandes queſtions qui embraſſent tout; *an ſit, quid ſit, quale ſit*: comment la nature des choſes ſe dévelope & ſe fait connoître par la définition, par la diviſion du genre en ſes eſpèces, du Tout en ſes parties, par les ſimilitudes & par les différences, par les cauſes & les effets, par l'oppoſition des contraires: comment l'exiſtence des faits ſe prouve ou ſe débat par les indices, les témoignages, les circonſtances qui ont précédé, accompagné, ſuivi le fait dont il s'agit; par la nature du fait même, ou par le caractère de la perſonne à laquelle il eſt imputé: comment l'eſpèce & la qualité du fait ſe détermine ou par lui-même ou par les circonſtances qui le caractériſent, & qui font voir quelle en eſt la malice, l'iniquité, l'indignité, ou la bonté, l'équité, l'innocence. Lois, exemples, autorités, uſages, opinion commune, mœurs publiques, mœurs perſonnelles, caractère & génie national, tout peut contribuer à la *Preuve* & y trouver place. *Voyez* MOYENS.

Mais on ſent bien qu'elle diffère d'elle-même, ſelon le genre du diſcours & la nature du ſujet: que, par exemple, dans ces trois queſtions *an ſit, quid ſit, quale ſit*, qui conviennent également & à la théſe philoſophique & à l'hypothéſe oratoire, la *Preuve* agit différemment; par conjecture dans la première, par définition dans la ſeconde, & par diſcuſſion du droit dans la troiſième: *horum primum conjecturâ, ſecundum definitione, tertium juris & injuriæ diſtinctione explicatur.*

On ſent de même que, dans les cauſes conjecturales, ſelon le point dont il s'agit & ſelon l'état de la cauſe, *ſit ne aliquid, unde ortum ſit, quæ id cauſa effecerit*, la *Preuve* doit changer de procédés & de moyens: que, s'il s'agit ſeulement de ſavoir quelle eſt la qualité morale d'une choſe, ou s'il s'agit de la comparer avec une autre, & de déterminer laquelle des deux, par exemple, eſt la plus honnête, la plus utile, ou la plus juſte; la *Preuve* embraſſe plus ou moins d'étendue: que, dans les queſtions de droit, c'eſt de l'équité qu'il s'agit, *& naturâ & inſtituto*; que, dans les cauſes perſonnelles, c'eſt de la volonté, de l'intention, de l'imprudence, du haſard, de la néceſſité ou de la liberté, de la nature & des circonſtances de l'action, des mœurs, des habitudes, des qualités de la perſonne, que l'accuſation & la défenſe tirent les forces de la *Preuve*.

On ſent enfin, & ceci regarde tous les genres d'Éloquence, que c'eſt toujours au point de la difficulté, au point où l'adverſaire ou l'incrédule eſt en défenſe, *in quo primum inſiſtit, quaſi ad repugnandum, congreſſa defenſio*, & qu'on a appelé pour cela *ſtatus*, la *ſtation* ou l'*état* de la cauſe; que c'eſt là, dis-je, que la *Preuve* doit ſe diriger tout entière: car c'eſt une déclamation oiſeuſe, une Rhétorique perdue, que de prouver ce dont l'auditoire ne doute pas ou dont l'adverſaire convient: & c'eſt non ſeulement un vice aſſez commun de l'Eloquence de la Chaire, mais du langage du Barreau; d'où il arrive que dans un long diſcours tout eſt prouvé, hormis ce qui a beſoin de l'être.

Quant aux formes d'argumentation dont la preuve oratoire eſt ſuſceptible, elle n'en refuſe aucune; mais elle les déguiſe toutes, en les envelopant, qu'on me paſſe le terme, des draperies de l'Éloquence. Ce n'eſt pas que l'orateur n'inſiſte quelquefois, dans une diſcuſſion véhémente, à la manière du dialecticien; & alors plus le raiſonnement eſt ſerré, plus il eſt preſſant: mais un diſcours où la erudité de l'argumentation ne ſeroit jamais adoucie, rebuteroit ſon auditoire avant de l'avoir convaincu. Il eſt donc néceſſaire de polir les formes logiques, mais il faut les laiſſer ſentir & ne jamais les énerver; ce ſont elles qui donnent à l'Éloquence une ſtature ferme, ſolide, & régulière: un corps déſoſſé n'eſt qu'un mole de chair. Il en ſeroit ainſi de l'Éloquence à laquelle une Logique auſtère ne prêteroit pas ſes appuis, ſes mobiles, & ſes reſſorts.

Mais quoique toutes les formes logiques, animées par les peintures & les mouvements oratoires, dévelopées par l'amplification, revêtues des ornements d'un ſtyle figuré, harmonieux, ſenſible, appartiennent à l'Éloquence; il en eſt cependant qui ſemblent lui être plus favorables. J'en indiquerai quelques-unes.

L'énumération excluſive, & que les mathématiciens appellent la *Preuve* par épuiſement: Vous voulez être heureux, & vous ne le ſerez ni par l'ambition, ni par l'avarice, ni par la volupté, ni par une molle indolence, *&c*, *&c*; eſſayez donc au moins de l'être par le travail & la vertu.

L'énumération collective: Demandez à tous les peuples du monde, au gaulois, au germain, au carthaginois, *&c*, quel eſt celui que chacun d'eux eſtime le plus après lui-même; tous vous répondront, *Les romains.*

L'oppoſition: Si l'homme foible & malheureux eſt un être ſacré pour l'homme; celui qui l'inſulte ou qui l'accable n'eſt pas ſeulement inhumain, il eſt impie & ſacrilége.

L'alternative contradictoire, & à laquelle il n'y a point de milieu (ce que les anciens appeloient *dilemme*, & figurément *le bélier*, comme l'argument le plus fort). Ainſi, Craſſus, en plaidant la cauſe d'Opimius, qui, en exécution d'un ſénatus-conſulte, avoit fait tuer l'aîné des Gracches: *Aut ſenatui parendum de ſalute reipublicæ fuit, aut aliud conſilium inſtituendum, aut ſuâ ſponte faciendum: aliud conſilium ſuperbum, ſuum arrogans; utendum igitur fuit conſilio ſenatûs.* (De rat.)

La comparaiſon ſimple, comme Achille dans l'Iliade: » Pourquoi les grecs font-ils la guerre aux » troyens? n'eſt ce pas pour faire rendre Hélène » à Menelas? Eh n'y a-t-il donc que les Atrides » qui aiment leurs femmes »?

La comparaiſon du plus foible au plus fort: Si tout homme, pour ſa propre défenſe, a droit d'ôter la vie à ſon agreſſeur; combien plus à un ſcélérat, à un ſacrilège, à l'ennemi des hommes & des dieux, tel que l'a été Clodius? *Cui nihil nefas unquam fuit, nec in facinore nec in libidine?*

La ſuppoſition, que Cicéron regarde comme une des ſources les plus fécondes de la *Preuve* oratoire, & dont ſe ſervit Démoſthène avec tant de force pour juſtifier ſes conſeils: » Si, par une lumière pro» phétique, tous les athéniens avoient démêlé les » évènements futurs, & que tous les euſſent prévus, » & que vous, Eſchine, vous les euſſiez prédits & cer» tifiés avec votre voix de tonnère; Athènes, même » dans ce cas, auroit dû faire ce qu'elle a fait, » pour peu qu'elle eût reſpecté ſa gloire, & ſes » ancêtres, & les jugements de la poſtérité ».

C'eſt par cette même forme de raiſonnement que Cicéron preſſe les juges de Milon, en plaidant ſa cauſe. (*xxviij. 77*). *Si cruentum gladium tenens clamaret Titus Annius* (*Milo*): *Adeſte, quæſo, atque audite, Cives. P. Clodium interfeci; ejus furores, quos nullis jam legibus, nullis judiciis frenare poteramus, hoc ferro & hâc dexterâ à cervicibus veſtris repuli; per me unum, ut jus, æquitas, leges, libertas, pudor, pudicitia in civitate manerent: eſſet ne mendum quonam modo id ferret civitas?* Et plus bas (*xxjx 79*): *Fingite ... cogitatione imaginem hujus conditionis meæ, ſi poſſim efficere ut Milonem abſolvatis, ſed ita, ſi P. Clodius revixerit; ...quonam modo ille vos vivus afficeret? ... Quid? Si ipſe Cn. Pompeius .... potuiſſet aut quæſtionem de morte Pub. Clodii ferre, aut ipſum ab inferis excitare; utrum putatis potiùs facturum fuiſſe? etiamſi, propter amicitiam, vellet illum ab inferis evocare, propter rempublicam non feciſſet. Ejus igitur mortis ſedetis ultores, cujus vitam, ſi putetis per vos reſtitui poſſe, nolletis; & de ejus nece lata quæſtio eſt, qui ſi, eâdem lege, reviviſcere poſſet, lata lex nunquam eſſet. Hujus ergo interfector qui eſſet, in confitendo ab iiſne pœnam timeret, quos liberaviſſet?*

Mais toutes ces formes ſe réduiſent à l'induction & au ſyllogiſme.

L'induction eſt une manière détournée & artificieuſe d'amener ſon adverſaire ou ſon auditeur, de la conviction d'une vérité reconnue ou doot on le fait convenir, à la conviction d'une vérité dont il ne convient pas encore; & cela par l'analogie & la reſſemblance de l'une à l'autre: en ſorte qu'après avoir cédé à celle-là, il ne lui ſoit plus poſſible de réſiter raiſonnablement à celle-ci.

Il faut, pour donner à l'induction toute ſa force, s'aſſûrer d'abord de pouvoir rendre inconteſtable le premier point de la comparaiſon, ou, ce qui eſt mieux encore, le choiſir tel que, par l'opinion déja établie, il n'ait pas beſoin de *Preuve:* il faut de plus obſerver avec ſoin que la ſimilitude ſoit parfaite; car ſans cela « nous aurions inutilement ob» tenu, dit Cicéron, que l'un des points nous fût » accordé, s'il n'avoit pas aſſez de reſſemblance » avec celui qui nous intéreſſe, pour nous le faire » accorder de même ». Et comme il n'arrive preſque jamais qu'une première vérité ſoit d'une évidence irréſiſtible, il veut que l'orateur, en propoſant celle qui n'eſt pas de la cauſe, mais qui doit lui ſervir de *Preuve*, n'en laiſſe pas apercevoir le raport & la conſéquence, & qu'il amène ainſi l'adverſaire à ſon but par un chemin qui lui ſoit inconnu. « Car » s'il eſt averti qu'en accordant ce qu'on lui pro» poſe d'abord, il s'engage inévitablement à con» venir enſuite de ce qui nuiroit à ſa cauſe; il » commencera par éluder la première queſtion, » ou par y mal répondre ».

On ſent combien cet art de cacher ſon deſſein à un adverſaire attentif & clairvoyant, eſt difficile; combien d'ailleurs une ſimilitude, ſans quelque différence, eſt rare, & combien par conſéquent la méthode de l'induction eſt périlleuſe dans un genre d'Éloquence ſujet à la diſcuſſion. Mais autant elle eſt peu favorable au Barreau, autant elle eſt propre à la Chaire, où, pour me ſervir de la métaphore de Zénon, l'Éloquence a la main ouverte, au lieu que, dans la plaidoirie, elle eſt ſouvent obligée d'avoir le poing fermé comme la Dialectique. Ainſi, autant l'induction, par ſa latitude & ſa fécondité, eſt favorable à l'Éloquence: aſſez forte, lorſqu'il ne s'agit que de rendre ſenſiblement une vérité morale déja vaguement aperçue; autant elle me ſemble trop foible pour démontrer une vérité, ſoit de fait, ſoit de droit, ou inconnue, ou méconnue, ou formellement conteſtée. La méthode du ſyllogiſme eſt plus preſſante; & l'on en va juger par l'exemple même que Cicéron nous donne de l'une & de l'autre. Cet exemple eſt tiré d'une cauſe fort célèbre parmi les grecs. Il s'agit de condanner ou d'abſoudre Épaminondas d'avoir déſobéi à la loi, qui, chez les thébains, ordonnoit à un Général de céder le commandement à celui que la République envoyoit pour le remplacer; d'avoir retenu quelques jours ſon armée, & d'avoir défait celle des lacédémoniens.

L'accuſateur, dit Cicéron, pourra défendre ainſi la lettre de la loi contre l'eſprit de la loi même. « Magiſtrats, ſi ce qu'Épaminondas prétend que le » légiſlateur a ſouſentendu dans la loi, il prenoit » ſur lui de l'y ajouter & d'écrire lui-même au » bas, *à moins que, pour le bien de la République, le Général deſtitué ne juge à propos de retenir le commandement de l'armée;* ſouffririez-vous » qu'il l'écrivît? Je ne le penſe point. Que ſi vous» mêmes, par égard pour lui, vous ordonniez (ce » qui eſt bien éloigné de votre religion & de votre » juſtice), vous ordonniez que, ſans l'ordre du

» peuple, cette même exception fût ajoutée; le » peuple le ſouffriroit-il? Non, certes, il ne le » ſouffriroit pas. Ce qu'on n'a donc pu ajouter ſans » crime à la lettre de la loi, on l'aura fait ſans » l'y avoir ajouté, & vous l'aprouverez vous- » mêmes! Non, Juges, non, je connois trop bien » votre ſageſſe: & en effet, ſi, dans la volonté » écrite du légiſlateur, rien n'a pu être altéré ni » par l'accuſé ni par vous; combien ne ſeroit-il » pas plus honteux qu'un changement, qui dans les » mots ſeroit un crime, ſe fût fait dans la choſe » même & qu'il fût aprouvé par votre juge- » ment!

Cicéron nous préſente la même accuſation ſous la forme du ſyllogiſme. « C'eſt de la loi, dit-il » aux juges, que vous avez juré d'être les organes; » vous devez donc obéir à la loi. Or quel té- » moignage plus certain le légiſlateur a-t-il pu » laiſſer de ſa volonté, que ce qu'il a écrit lui- » même avec le plus grand ſoin & l'attention la » plus ſérieuſe? Si la loi n'étoit pas écrite, nous » ſouhaiterions qu'elle l'eût été, pour nous faire » connoître plus ponctuellement la volonté du lé- » giſlateur; & cependant nous n'aurions garde de » permettre à Épaminondas, quand même il ſeroit » hors de cauſe, d'interpréter à ſa fantaiſie l'in- » tention & l'eſprit de la loi. A plus forte raiſon, » quand la loi eſt écrite & qu'elle eſt ſous nos » ieux, ne permettrons-nous pas qu'il l'interprète, » non dans le ſens de ce qui en eſt écrit avec la » plus grande clarté, mais comme il convient à » ſa cauſe. Pour vous, organes de la loi, ſi vous » avez juré de lui obéir, & ſi, par ce ſerment, » vous êtes obligés de ſuivre ce qui en eſt écrit; » quelle raiſon pourriez-vous avoir de ne pas juger » qu'Épaminondas a tranſgreſſé la loi & fait ce » que la loi condanne »?

Il eſt aiſé de voir que cette forme de raiſon- nement eſt plus preſſante que la première. On va le mieux ſentir encore dans la défenſe d'Épami- nondas, dont Cicéron nous a tracé le plan.

« Magiſtrats, dit-il, toutes les lois doivent ſe » raporter à l'utilité commune; & il faut les in- » terpréter, non à la lettre, mais dans leur eſprit, » dont l'objet eſt le bien public. Car telle a été » la vertu & la ſageſſe de nos ancêtres, qu'en » écrivant leurs lois, ils ne ſe propoſoient que » le ſalut & l'avantage de leur ſociété politique: » & non ſeulement ils ne prétendoient lui rien » preſcrire à ſon préjudice; mais ſi, ſans le ſavoir, » ils lui avoient preſcrit quelque choſe qui pût » lui nuire, ils entendoient, que dès qu'on l'auroit » aperçu, on corrigeât ce vice de la loi. Perſonne » en effet ne peut vouloir que les lois ſubſiſtent » pour l'amour des lois mêmes, mais pour l'amour » de la République, & parce que les Républiques » ne ſont jamais ſi bien gouvernées que par les » lois. C'eſt donc par le même motif qui rend les » lois inviolables, qu'on doit interpréter tout ce » qui en eſt écrit; & puiſque tous nos intérêts ſont » ſubordonnés à celui de l'État, c'eſt dans ce com- » mun avantage que nous devons chercher l'inten- » tion des lois & l'eſprit qui les a dictées. On ne » demande à la Médecine rien que de ſalutaire au » corps humain, parce que c'eſt pour lui qu'elle » eſt miſe en pratique: on ne doit préſumer de » même de l'intention des lois rien que d'utile » au corps politique, puiſque ce n'eſt qu'en vûe » de ſon utilité que les lois ſont inſtituées. N'exa- » minez donc plus, dans cette cauſe, quelle eſt la » lettre de la loi, mais voyez la loi même dans » l'eſprit d'équité & d'utilité commune qui l'anime, » & qui ſeul a dû l'inſpirer. Or quoi de plus » avantageux pour Thèbes que d'accabler Lacé- » démone? quoi de plus important pour Épami- » nondas, Général des thébains, que de donner la » victoire aux thébains? Que devoit-il avoir de plus » cher & de plus ſacré que d'aſſûrer à ſa patrie » une gloire ſi grande & un ſi beau triomphe? En » laiſſant donc la lettre de la loi, Épaminondas » a ſuivi l'intention du légiſlateur: il ſavoit aſſez » que les lois n'étoient faites qu'en faveur de la » République; & il auroit regardé comme le comble » de la démence, de ne pas expliquer à l'avantage » de l'État ce qui n'étoit écrit que pour le ſalut » de l'État. Si donc toutes les lois doivent ſe di- » riger à l'utilité publique comme à leur terme, » ſi le ſalut commun eſt leur premier objet; Épa- » minondas l'a rempli: certainement il n'eſt pas » poſſible que, par la même action, il ait fait le » plus grand bien à ſa patrie, & qu'il ait déſobéi » aux lois ».

Mais pour ne pas citer toujours de l'ancien, voici un exemple moderne qui fera voir juſqu'où peut aller la force de l'induction, & qui fera ſentir en même temps qu'elle n'eſt elle-même qu'un ſyllogiſme par ſuppoſition.

Un chanoine de l'égliſe de Paris avoit un ne- veu pauvre, mais libertin, & qu'il avoit aban- donné. Ce neveu, réduit à la mendicité, s'adreſſe à un homme éloquent & ſenſible, & le conjure d'aller parler à ſon oncle & de le fléchir. L'homme dont il avoit imploré l'entremiſe ne connoiſſoit pas le chanoine. Il va pourtant le voir; mais aux premiers mots qu'il lui dit en faveur du jeune li- bertin, le chanoine s'irrite, lui reproche de s'inté- reſſer pour un être indigne de ſa compaſſion, & lui raconte avec colère tous les chagrins que ce mal- heureux lui a donnés. Le ſolliciteur, lui ayant laiſſé répandre l'amertume de ſes reproches, reprend: *Il m'a dit tous ſes torts; il m'en a même confeſſé un que vous diſſimulez.* Quel eſt-il? demanda le chanoine. *De vous avoir un jour attendu à la porte de la ſacriſtie, au moment que vous deſ- cendiez de l'autel; de vous avoir mis le couteau ſur la gorge, & d'avoir voulu vous aſſaſſiner.* Cela n'eſt pas vrai, s'écria le chanoine avec horreur. *Quand cela ſeroit vrai, reprit l'homme éloquent, il faudroit encore uſer de miſéricorde*

envers votre neveu, & lui donner du pain. A ces mots, tout l'emportement du chanoine fut étouffé; ſon ame s'amollit; quelques larmes coulèrent; & le jeune homme fut ſecouru.

Des deux méthodes, celle de l'induction fut celle de Socrate & de ſes diſciples; elle eſt captieuſe & ſubtile, mais elle eſt communément foible. Celle du ſyllogiſme eſt celle d'Ariſtote, & celle dont ſe ſervent le plus communément tous les bons orateurs; car un plaidoyer bien compoſé n'eſt ſouvent qu'un ſyllogiſme dévelopé.

Cicéron diviſe le ſyllogiſme en cinq parties, les deux prémiſſes, la conſéquence, & les *Preuves* des deux prémiſſes. Mais comme ou l'une ou l'autre des prémiſſes peut ſe paſſer de *Preuve*, & qu'il peut arriver que ni l'une ni l'autre n'en ait beſoin; on peut fort bien ne pas regarder comme parties de l'argumentation les propoſitions auxiliaires, qu'on n'y ajoûte qu'au beſoin; on peut même ſouſentendre l'une des deux prémiſſes, lorſqu'elle eſt évidente; & c'eſt ce qui fait l'entbymème, ſyllogiſme abrégé, qui convient beaucoup mieux à un raiſonnement rapide, & que prefère l'orateur lorſqu'il veut être véhément & preſſant.

Obſervons cependant que, plus le raiſonnement ſera ſimple & dénué d'appuis, plus il faut que chaque partie en ſoit ſolide, & que le nœud qui les lie enſemble ſoit étroit & indiſſoluble. Que s'il y a une partie foible, c'eſt celle-là qu'il faut munir de tous les renforts de l'Éloquence. Encore ce moyen de ſuppléer à la raiſon n'eſt-il pas ſûr: & un principe, dont le commun des orateurs n'eſt pas aſſez perſuadé, c'eſt que la Dialectique eſt pour l'orateur ce que le deſſin eſt pour le peintre; & qu'il eſt plus poſſible encore à celui-ci de ſe paſſer de correction, qu'à l'autre de ſe diſpenſer d'exactitude & de juſteſſe. Mais je ſuppoſe ici que la Logique a été la première étude de l'orateur; & je renvoie le détail des différentes formes de raiſonnement aux articles qui les concernent. J'obſerverai donc ſeulement à cet égard que ce n'eſt pas aſſez que l'Éloquence donne de l'embonpoint, de la couleur, de la chaleur à la Logique, & déguiſe, ſous la richeſſe d'une parure ménagée, la ſéchereſſe & la roideur d'une argumentation rigoureuſe & preſſante; mais qu'il faut encore qu'elle ait ſoin d'en diverſifier les formes. Ce précepte eſt de Cicéron: & la raiſon qu'il en donne eſt que l'uniformité en toutes choſes eſt la mère de la ſatiété; *nam omnibus in rebus ſimilitudo eſt ſatietatis mater.*

Un modèle accompli des procédés du raiſonnement en Éloquence, c'eſt le plaidoyer pour Milon. C'eſt là qu'il eſt preſſé, rapide, véhément, & gradué d'une manière inattendue & ſurprenante; au point qu'on ſent, comme Milon lui-même, que, ſi cette harangue eût été prononcée telle qu'elle eſt écrite, il n'auroit pas été poſſible aux juges de réſiſter à l'orateur.

Dans l'Éloquence de la Chaire, les premiers des orateurs pour la force & la ſolidité du raiſonnement, ſont Bourdaloue & Saurin. Mais comme il s'agit moins, en Chaire, de convaincre un auditoire déja croyant, que de le perſuader; & que ce ne ſont pas les *Preuves* des verités théologiques, mais de profondes impreſſions des vérités morales, qu'il s'agit de laiſſer dans les eſprits & dans les ames: les plus forts raiſonneurs dans ce genre ne ſont pas les plus éloquents. *Voyez* CHAIRE, MOYENS, PATHÉTIQUE, *&c.* (*M.* MARMONTEL.)

PRIMITIF, IVE, adj. *Gramm.* Ce mot eſt dérivé du latin *primus*; mais il ajoûte quelque choſe à la ſignification de ſon origine. *Voyez* PREMIER, PRIMITIF. *Synon.*

La langue *primitive* eſt non ſeulement celle que parlèrent les premiers hommes, mais encore celle dont tous les idiômes ſubſéquents ne ſont en quelque ſorte que diverſes réproductions ſous différentes formes. *Voyez* LANGUE.

Un mot *primitif* eſt un mot dont d'autres ſont formés, ou dans la même langue, ou dans des langues différentes. Par exemple, *Primitif* vient de *primus*; *primus* vient de l'ancien adjectif latin *pris*, dont il eſt le ſuperlatif; & *pris* vient du grec πρὶν, fidèlement rendu & preſque conſervé dans *præ*: ainſi, le mot grec πρὶν, eſt *primitif* à l'égard de *pris*, de *primus*, & de *Primitif* même; *pris* eſt dans le même cas à l'égard des deux derniers, & *premier* à l'égard du dernier ſeulement.

Quelquefois on entend ſeulement par *Primitif*, un mot qui n'eſt dérivé d'aucun autre; tels ſont ceux que l'on doit à l'Onomatopée (*Voyez* ONOMATOPÉE), & la plupart des noms monoſyllabes de pluſieurs êtres phyſiques, ſur-tout dans les langues anciennes.

Mais à prendre la choſe en rigueur, ces mots-là même ont encore une origine antérieure: il eſt évident que ceux de l'Onomatopée ſont dérivés des bruits naturels; & ſouvent ceux des êtres phyſiques, quoique ſimples en aparence, ont encore trait à quelque qualité ſenſible, reconnue antérieurement en d'autres êtres: en ſorte que l'on peut regarder comme générale la maxime de Varron (L. L. *libro VII*), *Ut in omnibus quædam ſunt cognationes & gentilitates, ſic in verbis.* *Voyez* ÉTYMOLOGIE, FORMATION, DÉRIVÉ, RACINE. (*M.* BEAUZÉE.)

PRINCIPAL, ALE, adj. *Grammaire.* On appelle en Grammaire propoſition *principale*, une propoſition complexe comparée dans ſa totalité avec une autre propoſition qu'elle renferme, comme partie complétive de ſon ſujet ou de ſon attribut, & qui prend alors le nom de propoſition *incidente*. Ainſi, ces deux mots ſont corrélatifs: la propoſition totale n'eſt *principale* qu'à l'égard de l'incidente; & la partielle n'eſt incidente qu'à l'égard de la *principale*. Exemple: *Les preuves dont on appuie*

Digitized by Google

la vérité de la religion chétienne ſont invincibles ; cette propoſition totale eſt *principale*, ſi on la compare à l'incidente qui eſt, *dont on appuie la vérité de la religion chrétienne ;* hors de la comparaiſon, elle n'eſt qu'une propoſition complexe. *Voyez* PROPOSITION & INCIDENTE. (*M. BEAUZÉE.*)

(*N.*) PRIVATIF, IVE. adj. Qui ſert à priver de quelque choſe. Qui marque privation. Uo mot *privatif.* Une particule *privative.*

Ce mot ainſi entendu nous vient de la Grammaire grèque, où l'on diſtingue ſpécialement l'*alpha privatif*, qui en effet, étant mis à la tête d'un mot, lui fait ſignifier le contraire & marque la privation de la choſe énoncée par le mot. Nous avons gardé en françois l'alpha *privatif* des grecs dans les mots que nous avons empruotés de leur langue : *Abime*, *acéphale*, *amazone*, *athée*, qui viennent des mots grecs βυθὸς (fonds) κεφαλὴ (chef) μαζὸς (mamelle), Θεὸς Dieu), & qui, avec l'alpha *privatif*, ſignifient littéralement *ſans fonds*, *ſans chef*, *ſans mamelle*, *ſans Dieu.*

Nous avons auſſi dans notre langue pluſieurs particules *privatives* qui ſe mettent de même à la tête des mots. *Dé*, dans *débandé*, *déconcerté*, *dédire*, *défaire*, *démaſqué*, &c. *Des*, dans *déſaccoutumer*, *déſennuyer*, *déshonoré*, *déſintéreſſement*, *déſordre*, &c. *Dis*, dans *diſconvenir*, *diſgrâce*, &c. *É*, dans *écervelé*, *énervé*, &c. *Ex*, dans *exhéréder*, *exrecteur*, *exjéſuite*, &c. *In*, dans *inattentif*, *indocile*, *inſoutenable*, &c ; & qui change *n* en *m* dans *immaculé*, *immodeſte*, *impudent*, *imprévu*, &c ; en *l*, dans *illégal*, *illicite*, &c ; & en *r* dans *irrationel*, *irrégulier*, *irrévérence*, &c.

Il faut néanmoins obſerver que ces particules ne ſont pas toujours *privatives* dans notre langue. *Voyez* PARTICULE. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PROCÉLEUSMATIQUE. Adj. pris ſubſtantivement. C'eſt un terme par lequel on déſigne, dans la Proſodie latine, un pied de quatre ſyllabes brèves, ou compoſé de deux pyrrhiques ; comme *ănĭmŭlă*, *hŏmĭnĭbŭs*, *rĕnŭĕrĕ.*

Procéleuſmatique ſignifie, Qui commande d'avancer : RR. πρὸ, *ante*, en avant ; κέλευσμα, *hortatio*, de κελεύω, *jubeo*, *hortor.* Quatre brèves de ſuite précipitent la prononciation, & ſemblent preſſer celui qui parle d'aller en avant avec célérité. On le nomme encore *Dipyrrhiche.* *Voyez* ce mot. (*M. BEAUZÉE.*)

PROJET, DESSEIN. *Synonymes.* Le *Projet* eſt un plan ou un arrangement de moyens pour l'exécution d'un *Deſſein.* Le *Deſſein* eſt ce qu'on veut exécuter.

On dit ordinairement des *Projets*, qu'ils ſont beaux ; des *Deſſeins*, qu'ils ſont grands.

La beauté des *Projets* dépend de l'ordre & de la magnificence qu'on y remarque. La grandeur des *Deſſeins* dépend de l'avantage & de la gloire qu'ils peuveot procurer ; il ne faut pas toujours ſe laiſſer éblouir par cette beauté ni par cette grandeur, car ſouvent la pratique ne s'accorde pas avec la ſpéculation. L'ordre admirable d'un ſyſtême, & l'idée avantageuſe qu'on s'en eſt formée, n'empêchent pas quelquefois que les *Projets* n'échouent, & qu'on ne ſe trouve dans l'impoſſibilité de venir à bout de ſon *Deſſein.*

L'expérience de tous les ſiècles nous apprend que les têtes à grands *Deſſeins*, & les eſprits fécoods en beaux *Projets*, ſont ſujets à donner dans la chimère.

Le mot de *Projet* ſe prend auſſi pour la choſe même qu'on veut exécuter, ainſi que celui de *Deſſein.* Mais quoique ces mots ſoient alors encore plus ſynonymes, on ne laiſſe pas d'y trouver une différence qui ſe fait ſentir à ceux qui ont le goût fin & délicat. La voici telle que j'ai pu la développer. Il me ſemble que le *Projet* regarde alors quelque choſe de plus éloigné ; & le *Deſſein*, quelque choſe de plus près. On fait des *Projets* pour l'avenir ; on forme des *Deſſeins* pour le temps préſent. Le premier eſt plus vague, l'autre eſt plus déterminé.

Le *Projet* d'un avare eſt de s'enrichir. Son *Deſſein* eſt d'amaſſer. Un bon miniſtre d'État n'a d'autre *Projet* que la gloire du prince & le bonheur de ſes ſujets. Un bon Général d'armée a autaot d'attention à cacher ſes *Deſſeins*, qu'à découvrir ceux de l'ennemi.

L'union de tous les États de l'Europe dans un ſeul corps de république, pour le gouvernement général on la diſcuſſion des intérêts, ſans rien changer néanmoins dans le gouvernement iotérieur & particulier de chacun d'eux, étoit un *Projet* digne de Henri IV, plus noble, mais peut-être auſſi difficile à exécuter, que le *Deſſein* de la monarchie univerſelle, dont l'Eſpagne étoit alors occupée. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) PROLEPSE. ſ. f. Figure de penſée par raiſonnement, par laquelle on prévient & l'on réfute d'avance les objections que l'on pourroit eſſuyer ; ce que l'on fait ſouvent, moins par la crainte de ces objections, que pour avoir occaſion d'ajouter de nouvelles raiſons à celles qu'on a déja alléguées, ou de les préſenter ſous un jour nouveau & propre à en aſſûrer l'efficacité.

Mais il eût mieux valu, me direz-vous, demeurer endurci dans mon habitude, & ne faire jamais d'efforts pour en ſortir. C'eſt à dire que, pour éviter d'être profanateur, vous voulez devenir impie. Ah! ſans doute il eût mieux valu demeurer pécheur, que de venir profaner le ſang de Jeſus-Chriſt : mais n'aviez-vous point d'autre moyen d'éviter le ſacrilège ? Ne pourriez-vous pas, par une ſincère pénitence, aprocher dignement de l'autel ? Maſſillon.

Deſpréaux va au devant de ce qu'on pouvoit dire pour la défenſe de Chapelain; & ſous prétexte de ſe juſtifier, il achève d'accabler ce malheureux Poëte. (*Sat.* jx. 203—224.)

Il a tort, dira-t-on; *pourquoi faut-il qu'il nomme?*
Attaquer Chapelain! ah! c'eſt un ſi bon homme!
Balzac en fait l'éloge en cent endroits divers.
Il eſt vrai, s'il m'eût cru, qu'il n'eût point fait de vers:
Il ſe tue à rimer; que n'écrit-il en proſe?
Voilà ce que l'on dit. Eh! que dis-je autre choſe?
En blâmant ſes écrits, ai-je d'un ſtyle affreux
Diffamé ſur ſa vie un poiſon dangereux?
Ma muſe, en l'attaquant, charitable & diſcrète
Sait de l'homme d'honneur diſtinguer le poëte.
Qu'on vante en lui la foi, l'honneur, la probité;
Qu'on priſe ſa candeur & ſa civilité;
Qu'il ſoit doux, complaiſant, officieux, ſincère:
On le veut, j'y ſouſcris, & ſuis prêt de me taire.
Mais que pour un modèle on montre ſes écrits;
Qu'il ſoit le mieux renté de tous les beaux eſprits;
Comme roi des auteurs, qu'on l'élève à l'empire:
Ma bile alors s'échauffe, & je brûle d'écrire;
Et s'il ne m'eſt permis de le dire au papier,
J'irai creuſer la terre, &, comme ce barbier,
Faire dire aux roſeaux, par un nouvel organe,
Midas, le roi Midas a des oreilles d'âne.

Dans l'Éloquence du Barreau ſurtout, la *Prolepſe* a ſouvent de grands avantages: une objection preſſentie & repouſſée n'eſt plus qu'un trait émouſſé quand l'adverſaire veut s'en ſervir. « Un coup » prévu, dit Crévier (*Rhét. fr.* tom. II., pag. » 127) ne fait plus la même impreſſion: & ſi l'on » me permet de donner ici l'exemple d'une *Prolepſe* d'action, je citerai le fait de ce ſénateur » romain, (Senec. *de Benef.* III. 27), qui, ayant » mal parlé d'Auguſte dans un repas, & ſachant » que ſes diſcours inconſidérés & téméraires avoient » été ſoigneuſement recueillis par quelques uns des » convives, alla ſe dénoncer lui-même à l'empe- » reur, & obtint ainſi ſon pardon & même une » gratification conſidérable. Ceux qui ſe prépa- » roient à ſe rendre ſes délateurs, manquèrent leur » coup, parce qu'ils avoient été prévenus ».

Dans les mains du prédicateur, la *Prolepſe* peut avoir de grands effets. Les prétextes ſont comme des retranchements où le pécheur ſe met à couvert: il allégue les bienſéances de la qualité, du rang, de l'âge, du ſexe; l'opinion des hommes; les licences autoriſées par l'uſage; l'exemple & le reſpect humain; le ménagement d'une fauſſe ſageſſe; la tentation, le tempérament, & l'occaſion; la confiance préſomptueuſe en la bonté de Dieu, & la facilité du retour; &c. C'eſt au prédicateur à forcer ces retranchements, au moyen de la *Prolepſe*. Qu'il paroiſſe d'abord prendre le parti de ceux qu'il veut combattre; qu'il donne à leurs raiſons les couleurs favorables dont elles ſont ſuſceptibles; qu'il ne faſſe point difficulté d'avouer, quand l'occaſion le demande, que leurs prétextes ſont fondés ſur de bons principes: mais qu'il démontre enſuite, ou la fauſſeté des prétextes, ou celle des conſéquences qui les ont fait naître. Qu'il ait ſoin ſurtout de ne ſe faire aucune difficulté qu'il ne puiſſe réſoudre d'une manière ſatisfeſante pour les auditeurs les plus difficiles, pourvu qu'ils ſoient raiſonnables.

Prolepſe eſt un mot grec, πρόληψις, compoſé de πρό, *ante*, & de λαμβάνω, *capio*; il ſe traduit littéralement par *Anteoccupation*, ou *Préoccupation*: & ces deux mots, ainſi que celui d'*Occupation*, ſont employés par différents rhéteurs pour déſigner la figure dont il s'agit. Je crois que le terme de *Prolepſe* doit être préféré, parce qu'il eſt connu & reçu chez les rhéteurs & dans notre langue, & qu'il n'eſt pas ſujet à équivoque comme les trois autres, qui ont en effet dans le langage ordinaire des ſens très-différents. (*M. Beauzée.*)

(N) PROLIXE. adj. Si l'on parle du ſtyle, ce mot ſignifie Qui a, de la prolixité: ſi on l'applique aux perſonnes, il veut dire, Qui écrit ou qui parle avec prolixité. (*Voyez* Prolixité.) Scudéri étoit un auteur *prolixe* & fécond. Le ſtyle de l'abbé du Guet eſt *prolixe*, mais correct & lumineux. (*M. Beauzée.*)

(N) PROLIXEMENT. adv. D'une manière *prolixe*, Avec *prolixité*. Un ouvrage écrit trop *prolixement*, quelque mérite qu'il ait d'ailleurs, ne peut manquer de perdre beaucoup (*M. Beauzée.*)

(N) PROLIXITÉ. ſ. f. Vice de ſtyle, oppoſé à la préciſion, & qui conſiſte à entrer dans des détails minutieux & inutiles, & à ſuivre ſans retenue des idées étrangères au ſujet que l'on traite, qui n'y tiennent point ou qui n'y tiennent qu'accidentellement. *Voyez* Précis, Succinct, Concis, *Jynon.*

Scudéri, livre III de ſon *Alaric*, emploie près de 500 vers à la deſcription d'un palais, qu'il commence par la façade & finit par le jardin; c'eſt à cela même que Boileau (*Art. poét.* I. 49-58) fait alluſion dans ces vers:

Un auteur, quelquefois trop plein de ſon objet,
Jamais ſans l'épuiſer n'abandonne un ſujet:
S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face;
Il me promène après de terraſſe en terraſſe;
Ici s'offre un perron, là règne un corridor,
Là le balcon s'enferme en un baluſtre d'or;
Il compte les plafonds, les ronds, & les ovales;
Ce ne ſont que feſtons, ce ne ſont qu'aſtragales:
Je ſaute vingt feuillets pour en trouver la fin
Et je me ſauve à peine au travers du jardin.

Scudéri nous fnurnit ainſi un grand exemple de *Prolixité*; & le légiſlateur de nntre Parnaſſe, une belle deſcription de ce défaut : mais il ne s'en tient pas à la ſimple deſcription, il cnndanne fnrmelmellement cet écart, & juſtifie ſur le champ ſa déciſion : (*ib.* 59 - 63.)

Fuyez de ces auteurs l'abondance ſtérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile :
Tnut ce qu'nn dit de trop eſt fade & rebutant,
L'eſprit raſſaſié le rejette à l'inſtant.

Qnand on eſt plein de ſa matière, qu'on en a examiné en détail toutes les partïes; on eſt ſi touché du plaiſir de faire une deſcriptinn brillante, de ſe faire honneur d'une penſée fine & d'une reflexinn profonde, de montrer de l'éruditinn nu de l'intelligence dans les ſciences ou dans les beaux arts! Il eſt ſi doux de ſe livrer à ſon enthouſiaſme, au feu de ſnn imagination! Il eſt ſi aiſé & ſi agréable tout à la fois de céder à l'affluence de ſes idées! car c'eſt là la véritable ſnurce de la *Prolixité*, ſelon la remarque d'Horace (*De Arte poët.* 337) :

Omne ſupervacuum pleno de pectore manat.

Les jeunes gens ſurtour doivent ſe tenir en garde cnntre une tentation ſi ſéduiſante. Scudéri, aujourdhui onblié, n'eſt pas le ſeul à qni l'on puiſſe faire des reproches de *Prolixité* : Racine, l'immortel Racine, qu'on lira avec plaiſir tant que la langue frnnçniſe ſnbſiſtera, n'a pu ſe dérober à ce brillant défaut. Dans ſa tragédie de *Phèdre*, (V. *vj.*) Théſée, inquiet du ſort d'Hippolyte, voit arriver Théramène; & frappé des pleurs qu'il lui voit répandre, il lui dit :

Que fait mon fils?

THÉRAMÈNE.

O ſnins tardifs & ſuperflus!
Inutile tendreſſe! Hippnlyte n'eſt plus.

On ne peut rien de mieux : mais il falloit en reſter là; c'eſt du moins l'opininn de pluſieurs hommes de Lettres diſtingués, à qui Racine le fils a moins répondu par un examen raiſonné, que par une ſorte de dédain. Mais ſur une exclamatinn naturelle de Théſée, Théramène lui fait très longuement un magnifique récit de la mort du jeune prince; & ce récit eſt chargé d'une infinité de détails minutieux en ſoi, & tntalement étrangers à l'intérêt qni dnit nccuper Théſée qui écoute & Théramène qui raconte. Pure *Prolixité*. « Rien n'eſt moins » naturel, dit Fénélon (*Lettr. à l'Acad. fr.*) » que la natration de la mort d'Hippolyte à la fin » de la tragédie de *Phèdre*, qui a d'ailleurs de » grandes beautés. Théramène, qui vient pour ap» prendre à Théſée la mort funeſte de ſnn fils, de» vroit ne dire que ces deux mots, & manquer » même de force pour les prononcer diſtinctement : » *Hippolyte eſt mort; un monſtre, envoyé du* » *fond de la mer par la colère des dieux,* » *l'a fait périr; je l'ai vu.* Un tel homme, » ſaiſi, éperdu, ſans haleine, peut-il s'amuſer à » faire la deſcriptinn la plus pompeuſe & la plus » fleurie de la figure du dragon, *&c* ». (*M.* BEAUZÉE).

PROLOGUE. ſ. m. Dans notre ancien théâtre françnis, le *Prologue* étoit fort en uſage : celui des *Myſtères* étnit communément une exhortation pieuſe, ou une prière à Dieu pour l'auditoire :

Jéſus, que nnus devons prier,
Le fils de la Vierge Marie,
Veuillez paradis oftroyer
A cette belle compagnie!
Seigneurs & Dames, je vnus prie,
Stez-vnus tretous à votre aiſe;
Et de ſainte Barbe la vie
Achéverons, ne vnus déplaiſe.

Le *Prologue* des *Moralités*, des *Sottiſes*, & des *Farces*, étoit, à la manière des anciens, ou l'expoſé du ſujet, ou une harangue aux ſpectateurs pour captiver leur bienveillance, le plus ſouvent une facétie qui faiſnit rire les ſpectateurs à leurs dépens. Il y avoit dans la trnnpe un acteur chargé de faire ces harangues : c'étoit grns Guillaume, Gaulthier, Garguille, Turlupin, Guillot Gorju, Bruſcambille, & dans la ſuite des perſnnnages plus décents. Les *Prologues* de Bruſcambille ſont d'nn ton de plaiſanterie aprochant de celui de nos parades, & qui dut plaire dans ſon temps.

Dans l'un de ces *Prologues*, Bruſcambille ſe plaint de l'impatience des ſpectateurs... « Je vnus » dis donc (*ſpectatores impatientiſſimi*) que vous » avez tnrt, mais grand tnrt, de venir depuis vos » maiſons juſqu'ici pour y montrer l'impatieuce » accnutumée.... Nous avons bien eu la patience » de vous attendre de pied ferme, & de recevoir » votre argent à la porte, d'auſſi bon cœur, pour » le moins, que vnus l'avez préſenté; de vous » préparer un beau théâtre, une belle pièce, qui » ſort de la ſorge & eſt encore toute chaude. Mais » vous, plus impatients que l'impatience même, » ne nous donnerez pas le loiſir de commencer. » A-t-on commencé? c'eſt pis qu'auparavant : l'nn » touſſe, l'autre crache, l'autre rit, *&c*.... Il eſt » queſtion de donner nn conp de bec en paſſant » à certains péripatétiques qui ſe pourmènent pen» dant que l'on repréſente : chnſe auſſi ridicule que » de chanter au lit ou de ſiffler à table. Toutes » choſes ont leurs temps, toute action ſe dolt con» former à ce pourquoi on l'entreprend : le lit pour » dormir, la table pour bnire, l'hôtel de Bourgogne » pour ouïr & voir, aſſis on debout.... Si vous » avez envie de vous pourmener, il y a tant de » lieux pour ce faire....Vous répondrez peut-être

que

» que le jeu ne vous plaît pas; c'eſt là où je vous » attendois. Pourquoi y venez-vous donc? Que » n'attendiez-vous juſqu'à *amen*, pour en dire votre » ratelée? Ma foi, ſi tous les ânes mangeoient du » chardon, je ne voudrois pas fournir la compagnie » pour cent écus ».

Dans le poème didactique & dans le poème en récit, s'eſt introduit auſſi l'uſage de cette eſpèce de *Prologue*. Lucrèce en a orné le frontiſpice de tous ſes livres; l'Arioſte en a égayé ſes chants; la Fontaine a joint très-ſouvent de petits *Prologues* à ſes *Contes*: dans les poèmes badins rien n'a plus de grâce; dans le didactique noble rien n'a plus de majeſté. Mais je ne crois pas que le poeme épique ſérieux admette un pareil ornement; l'intérêt qui doit y régner attache trop à l'action pour ſouffrir des digreſſions. Ni Homère, ni Virgile, ni le Taſſe, ni Voltaire dans la *Henriade*, ne ſe ſont permis les *Prologues*. Milton lui ſeul, à la tête d'un de ſes chants, au ſortir des enfers, s'eſt livré à un mouvement très-naturel, en ſaluant la lumière & en parlant du malheur qu'il avoit d'être privé de ſes rayons.

Le *Prologue* en forme de drame étoit connu de nos anciens farceurs. Le théâtre comique moderne en a quelques exemples, dont le plus ingénieux eſt, ſans contredit, le *Prologue* de l'*Amphitrion* de Molière.

Mais l'Opéra françois s'en eſt fait comme un veſtibule éclatant; & Quinault, dans cette partie, eſt un modèle inimitable. Je ne parle point des petites chanſonnettes qu'il a été obligé d'y mêler pour animer la danſe, & qui ſont les ſeuls traits qu'on en a retenus; je parle des idées vraiment poétiques & quelquefois ſublimes qu'il y a prodiguées, & dont perſonne ne ſe ſouvient. Obligé de louer Louis XIV, il a ennobli l'adulation par la manière grande & magnifique dont il a flatté le héros, ou plus tôt l'idole du ſiècle. Tantôt, dans ſes *Prologues*, la louange eſt directe, tantôt elle eſt allégorique: elle eſt allégorique dans le *Prologue* de *Cadmus*; c'eſt l'Envie qui, pour obſcurcir l'éclat du ſoleil, ſuſcite le ſerpent Python.

L'ENVIE.

C'eſt trop voir le ſoleil briller dans ſa carrière;
Les rayons qu'il lance en tous lieux
Ont trop bleſſé mes yeux.
Venez, noirs ennemis de ſa vive lumière;
Joignons nos tranſports furieux,
Que chacun me ſeconde.
Paroiſſez, Monſtre affreux:
Sortez, Vents ſouterrains, des antres les plus creux;
Volez, Tyrans des airs, troublez la terre & l'onde,
Répandons la terreur;
Qu'avec nous le ciel gronde;
Que l'enfer nous réponde;
Rempliſſons la terre d'horreur;
Que la nature ſe confonde.
Jetons dans tous les cœurs du monde
La jalouſe fureur
Qui déchire mon cœur.

(Elle s'adreſſe au ſerpent Python.)

Et vous, Monſtre, armez-vous pour nuire
A cet aſtre puiſſant qui vous a fait produire;
Il répand trop de biens, il reçoit trop de vœux,
Agitez vos marais bourbeux;
Excitez contre lui mille vapeurs mortelles;
Déployez, étendez vos ailes;
Que tous les vents impétueux
S'efforcent d'éteindre ſes feux.
Oſons tous obſcurcir ſes clartés les plus belles;
Oſons nous oppoſer à ſon cours trop heureux.

(Le ſerpent s'élance dans l'air, & retombe frappé des traits du dieu de la lumière.)

Quels traits ont crevé le nuage
Quel tonnerre enflammé s'ouvre un brillant paſſage
Tu triomphes, Soleil? tout cede à ton pouvoir,
Que d'honneurs tu vas recevoir!
Ah! quelle rage! ah! quelle rage!
Quel déſeſpoir! quel déſeſpoir!

Dans tous les autres *Prologues* de Quinault, la louange eſt directe, quoique le plus ſouvent la fable ſoit allégorique. Dans celui d'*Alceſte*, la nymphe de la Seine ſe plaint à la Gloire de l'abſence de ſon héros:

Hélas! ſuperbe Gloire, hélas!
Ne dois-tu point être contente?
Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas?
Il ne te ſuit que trop dans l'horreur des combats,
Laiſſe en paix un moment ſa valeur triomphante,
Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas?
Serai-je toujours languiſſante
Dans une ſi cruelle attente?
Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas?

LA GLOIRE.

Pourquoi tant murmurer! Nymphe, ta plainte eſt vaine;
Tu ne peux voir ſans moi le héros que tu ſers:
Si ſon éloignement te coute tant de peine,
Il récompenſe aſſez les douceurs que tu perds.
Vois ce qu'il fait pour toi quand la Gloire l'emmène;
Vois comme ſa valeur a ſoumis à la Seine
Le fleuve le plus fier qui ſoit dans l'univers.

Dans le *Prologue* de *Théſée*, on voit Mars & Vénus également occupés de la gloire & des plaiſirs de Louis XIV.

VÉNUS.

Inexorable Mars, pourquoi déchainez-vous
Contre un héros vainqueur tant d'ennemis jaloux?

Faut-il que l'univers avec ſureur conſpire
Contre le glorieux empire
Dont le ſéjour nous eſt ſi doux ?

MARS.

Que dans ce beau ſéjour rien ne vous épouvante.
Un nouveau Mars rendra la France triomphante :
Le deſtin de la guerre en ſes mains eſt remis ;
Et ſi j'augmente
Le nombre de ſes ennemis,
C'eſt pour rendre ſa gloire encor plus éclatante.
Le dieu de la valeur doit toujours l'animer.

VÉNUS.

Vénus répand ſur lui tout ce qui peut charmer.

MARS.

Malheur, malheur à qui voudra contraindre
Un ſi grand héros à s'armer !
Tout doit le craindre.

VÉNUS.

Tout doit l'aimer.

Dans le *Prologue* d'*Atys*, c'eſt le Temps qui fait cet éloge du même Roi.

En vain j'ai reſpecté la célèbre mémoire
Des héros des ſiècles paſſés ;
C'eſt en vain que leurs noms, ſi fameux dans l'Hiſtoire,
Du ſort des noms communs ont été diſpenſés ;
Nous voyons un héros dont la brillante gloire
Les a preſque tous effacés.

Dans le *Prologue* d'*Iſis*, Neptune dit à la Renommée :

Mon empire a ſervi de théâtre à la guerre ;
Publiez des exploits nouveaux.
C'eſt le même vainqueur ſi fameux ſur la terre,
Qui triomphe encor ſur les eaux.

Et la Renommée dit elle-même :

Ennemis de la paix, tremblez :
Vous le verrez bientôt courir à la victoire ;
Vos efforts redoublés
Ne ſerviront qu'à redoubler ſa gloire.

Dans le *Prologue* de *Proſerpine*, on voit la Paix & les Plaiſirs enchaînés dans l'antre de la Diſcorde.

LA PAIX.

Héros, dont la valeur étonne l'univers,
Ah ! quand briſerez-vous nos fers ?

La Diſcorde nous tient ici ſous ſa puiſſance ;
La barbare ſe plaît à voir couler mes pleurs.
Soyez touché de nos malheurs ;
Vous êtes, dans nos maux, notre unique eſpérance.
Héros, dont la valeur étonne l'univers,
Ah ! quand briſerez-vous nos fers ?

LA DISCORDE.

Soupirez, triſte Paix, malheureuſe captive ;
Gémiſſez, & n'eſpérez pas
Qu'un héros que j'engage en de nouveaux combats,
Écoute votre voix plaintive.
Plus il moiſſonne de lauriers,
Plus j'offre de matière à ſes travaux guerriers ;
J'anime les vaincus d'une nouvelle audace ;
J'oppoſe, à la vive chaleur
De ſon indomptable valeur,
Mille fleuves profonds, cent montagnes de glace,
La Victoire, empreſſée à conduire ſes pas,
Se prépare à voler aux plus lointains climats.
Plus il la fuit, plus il la trouve belle ;
Il oublie aiſément pour elle
La Paix & ſes plus doux appas . . .

LA VICTOIRE.

Venez, aimable Paix, le vainqueur vous appelle ;
La Victoire devient votre guide fidèle ;
Venez dans un heureux ſéjour.
Vous, Diſcorde affreuſe & cruelle,
Portez ſes fers à votre tour.

LA DISCORDE.

Orgueilleuſe Victoire, eſt-ce à toi d'entreprendre
De mettre la Diſcorde aux fers ?
A quels honneurs, ſans moi, peux-tu jamais prétendre ?

LA VICTOIRE.

Ah ! qu'il eſt beau de rendre
La Paix à l'univers !

LA DISCORDE.

Tes ſoins pour le vainqueur pouvoient plus loin s'étendre.
Que ne conduiſois-tu le héros que tu ſers,
Où cent lauriers nouveaux lui ſont encore offerts ?
La Gloire au bout du monde auroit été l'attendre.

LA VICTOIRE.

Ah ! qu'il eſt beau de rendre
La Paix à l'univers !
Après avoir vaincu mille peuples divers,
Quand on ne voit plus rien qui ſe puiſſe défendre,
Ah ! qu'il eſt beau de rendre
La Paix à l'univers !

Digitized by Google

LA DISCORDE.

O cruel eſclavage !
Je ne verrai donc plus de ſang & de carnage ?
Ah ! pour mon déſeſpoir faut-il que le vainqueur
Ait triomphé de ſon courage ?
Faut-il qu'il ne laiſſe à ma rage
Rien à dévorer que mon cœur ?

Dans le *Prologue* de *Perſée*, c'eſt la Vertu & la Fortune qui ſe réconcilient en faveur de Louis XIV.

LA FORTUNE.

Effaçons du paſſé la mémoire importune :
J'ai toujours contre vous vainement combattu,
Un auguſte héros ordonne à la Fortune
D'être en paix avec la Vertu.

LA VERTU.

Ah ! je le reconnois ſans peine ;
C'eſt le héros qui calme l'univers.

LA FORTUNE.

Lui ſeul pour vous pouvoit vaincre ma haîne :
Il vous révère, & je le ſers.
Je l'aime conſtamment, moi qui ſuis ſi légère :
Partout, ſuivant ſes vœux, avec ardeur je cours.
Vous paroiſſez toujours ſévère,
Et vous êtes toujours
Ses plus chères amours.

LA VERTU.

Mes biens brillent moins que les vôtres ;
Vous trouvez tant de cœurs qui n'adorent que vous !
Vous les enchantez preſque tous.

LA FORTUNE.

Vous régnez ſur un cœur qui vaut ſeul tous les autres.
Ah ! s'il m'eût voulu ſuivre, il eût tout ſurmonté ;
Tout tremblait, tout cédait à l'ardeur qui l'anime :
C'eſt vous, Vertu trop magnanime,
C'eſt vous qui l'avez arrêté.

LA VERTU.

Son grand cœur s'eſt mieux fait connoître ;
Il a fait ſur lui-même un effort généreux.
Il veut rendre le monde heureux ;
Il préfère, au bonheur d'en devenir le maître,
La gloire de montrer qu'il mérite de l'être.
(Enſemble.)
Sans ceſſe combattons à qui ſervira mieux
Ce héros glorieux.

Dans le *Prologue* de *Phaëton*, c'eſt le retour de l'âge d'or.

SATURNE.

Un héros qui mérite une gloire immortelle,
Au ſéjour des humains aujourd'hui nous rappelle.
Le ſiècle qui du monde a fait les plus beaux jours,
Doit ſous ſon règne heureux recommencer ſon cours.
Il calme l'univers, le ciel le favoriſe ;
Son auguſte ſang s'éterniſe :
Il voit combler ſes vœux par un héros naiſſant ;
Tout doit être ſenſible au plaiſir qu'il reſſent.
L'Envie en vain frémit de voir les biens qu'il cauſe.
Une heureuſe paix eſt la loi
Que ce vainqueur impoſe :
Son tonnerre inſpire l'effroi,
Dans le temps même qu'il repoſe.

Dans le *Prologue* d'*Armide*, c'eſt la Gloire & la Sageſſe qui ſe diſputent à qui l'aime le mieux.

LA GLOIRE.

Tout doit céder dans l'univers
A l'auguſte héros que j'aime.
L'effort des ennemis, les glaces des hivers,
Les rochers, les fleuves, les mers,
Rien n'arrête l'ardeur de ſa valeur extrême.

LA SAGESSE.

Tout doit céder dans l'univers
A l'auguſte héros que j'aime.
Il eſt maître abſolu de cent peuples divers ;
Et plus maître encor de lui-même.
(La même & ſa ſuite.)
Chantons la douceur de ſes lois.

LA GLOIRE, *& ſa ſuite.*

Chantons ſes glorieux exploits.
(Enſemble.)
D'une égale tendreſſe
Nous aimons le même vainqueur.

LA SAGESSE.

Fière Gloire, c'eſt vous . . .

LA GLOIRE.

C'eſt vous, douce Sageſſe,
(Enſemble.)
C'eſt vous qui partagez avec moi ſon grand cœur.
Qu'un vain déſir de préférence
N'altère point l'intelligence

Que ce héros entre nous veut former ;
Diſputons ſeulement à qui ſait mieux l'aimer.

Dans le *Prologue d'Amadis*, le plus ingénieux de tous, l'éloge de Louis XIV ſembloit plus difficile à amener ; & le poète l'y a fait entrer d'une façon plus adroite encore & plus naturelle que dans tous les autres. C'eſt le réveil d'Urgande & de ſa ſuite après un long enchantement ;

URGANDE.

Lorſqu'Amadis périt, une douleur profonde
Nous fit retirer dans ces lieux :
Un charme aſſoupiſſant, devoit fermer nos yeux,
Juſqu'aux temps fortunés que le deſtin du monde
Dépendroit d'un héros encor plus glorieux.

ALQUIF.

Ce héros triomphant veut que tout ſoit tranquile,
En vain mille envieux s'arment de toutes parts :
D'un mot, d'un ſeul de ſes regards,
Il ſait rendre à ſon gré leur fureur inutile.

(Enſemble.)

C'eſt à lui d'enſeigner
Aux maîtres de la terre
Le grand art de la guerre ;
C'eſt à lui d'enſeigner
Le grand art de régner.

J'ai recueilli ces traits, parce qu'ils ſont mis en oubli, que ces *Prologues* n'ont plus lieu, & que perſonne ne s'amuſe guère de les lire, perſuadé, comme on l'eſt, qu'ils ne ſont pleins que de fades louanges & de petits airs doucereux. On y peut voir que, de tous les flatteurs de Louis XIV, Quinault a été le moins coupable, puiſqu'en le louant à l'excès du côté de la gloire des armes, il n'a ceſſé de mettre au deſſus de cette gloire même la magnanimité, la clémence, la juſtice, & l'amour de la paix, & que, les lui attribuer comme ſes vertus favorites, c'étoit du moins les lui recommander.

Depuis qu'on a inventé l'Opéra-ballet, c'eſt à dire, un ſpectacle compoſé d'actes détachés quant à l'action, mais réunis ſous une idée collective, comme les Sens, les Élémens, le *Prologue* leur a ſervi de frontiſpice commun : c'eſt ainſi que le débrouillement du cahos fait le *Prologue* du ballet des Éléments ; & le début de ce *Prologue* eſt digne d'être cité pour modèle à côté de ceux de Quinault.

Les temps ſont arrivés : ceſſez, triſte Cahos.
Paroiſſez, Élémens : Dieux, allez leur preſcrire
Le mouvement & le repos ;
Tenez-les enfermés chacun dans ſon empire.
Coulez, Ondes, coulez ; volez, rapides Feux ;
Voile azuré des airs, embraſſez la nature ;
Terre, enfante des fruits, couvre-toi de verdure.
Naiſſez, Mortels, pour obéir aux dieux.

(*M.* MARMONTEL.)

PROLUSION, ſ. f. *Littérature.* Terme qu'on applique quelquefois dans la Littérature à certaines pieces ou compoſitions que fait un auteur préférablement à d'autres, pour exercer ſes forces, & comme pour eſſayer ſon génie.

Le grammairien Diomède appelle le *Culex* de Virgile & ſes autres opuſcules, des *Proluſions ;* parce que ces petites pièces ont été comme les eſſais de ſa muſe, & le prélude des poèmes qu'il donna par la ſuite. Les *Proluſions* de Strada ſont des pièces fort ingénieuſes, & dont M. Huet, évêque d'Avranches, faiſoit tant de cas, qu'il les ſavoit toutes par mémoire. (ANONYME.)

PRONOM. ſ. m. *Grammaire.* » Depuis le » temps qu'on parle du *Pronom*, on n'eſt point » parvenu à le bien connoître ; comme ſi ſa nature » étoit, dit le P. Buffier (*Gram. franç. n°.* 4), » un de ces ſecrets impénétrables qu'il n'eſt jamais » permis d'aprofondir. Pour faire ſentir, con» tinue-t-il, que je n'exagère en rien, il ne faut que » lire le ſavant Voſſius, la lumière de ſon temps » & le héros des grammairiens. Après avoir dé» claré [& avec raiſon] que toutes les définitions » qui avoient été données du *Pronom* juſqu'alors » n'étoient nullement juſtes, il prononce que *le* » Pronom *eſt un mot qui en premier lieu ſe ra*» *porte au nom, & qui en ſecond lieu ſignifie* » *quelque choſe.* Pour moi, avec le reſpect qui eſt » dû au mérite d'un ſi grand homme, j'avoue que » je ne comprends rien à ſa définition du *Pronom* ».

Quoique l'abbé Regnier prétende (*Gram fr. p.* 216, *in*-12, *p.* 228 *in*-4°.) que Voſſius en cela a très-bien déſigné la nature du *Pronom*, je ſuis cependant de l'avis du P. Buffier. Car s'il ne s'agit que de ſe raporter au nom & de ſignifier quelque choſe, pour être *Pronom* ; il y a trois *Pronoms* dans ce vers de Phèdre, *III.* 9.

Vulgare amici nomen, ſed rara eſt fides.

Vulgare ſe raporte au nom *nomen*, & il ſignifie quelque choſe ; *rara* & *eſt* ſe rapportent au nom *fides*, & ſignifient auſſi quelque choſe : ainſi, *vulgare*, *rara*, & *eſt* ſont des *Pronoms*, s'il en faut juger d'après la définition de Voſſius. L'Abbé Regnier lui-même, en la louant, fournit des armes pour la combattre ; il avoue qu'elle n'exprime pas toutes les qualités du *Pronom*, & qu'il y manque quelque choſe, ſurtout à l'égard du *Pronom* françois, qui ſemble, dit-il, avoir beſoin d'une définition plus étendue. Or une définition du *Pronom* qui ne convient pas à ceux de toutes les langues, & qui n'exprime pas le fondement de toutes les propriétés du *Pronom*, n'en eſt pas une définition. Au ſurplus ce qu'ajoûte ce grammairien à celle de

Voſſius, la charge inutilement ſans la rectifier.

Sanctius (*Minerv.* l. 2) prétend que le *Pronom* n'eſt pas une partie d'oraiſon différente du nom; mais les raiſons qu'il allègue de ce ſentiment ſont ſi foibles & prouvent ſi peu, qu'elles ne méritent pas d'être examioées ici: on peut voir ce qu'y répond l'Abbé Regnier au commencement de ſon *Traité des* PRONOMS. Le P. Buffier, qui adopte le même ſyſtême, le préſeote ſous un jour beaucoup plus ſpécieux.

« Tous les mots, dit-il (*n°s.* 80 84), qui ſont » employés pour marquer ſimplement un ſujet dont » on veut affirmer quelque choſe, doivent être tenus » poor des noms; ils répondent dans le langage à » cette ſorte de peoſées, qu'on appelle *idées* dans » la Logique. La plupart des ſujets dont on parle » ont des noms particuliers; mais il ſant recon- » noître d'autres ooms qui, pour n'être pas tou- » jours attachés au même ſujet particulier, ne » laiſſent pas d'être véritablement des noms. Ainſi, » outre le nom particulier que chacun porte & » par lequel les autres le déſignent, il s'eo donne » uo autre quand il parle lui-même de ſoi; & ce » nom en françois eſt *moi* ou *je*, ſelon les diverſes » occaſions . . . Le nom qu'il donne à la per- » ſonoe à qoi il parle, c'eſt *vous*, ou *tu*, ou » *toi*, &c. Le nom qu'il donoe à l'objet dont il » parle, après l'avoir nommé par ſon nom parti- » culier ou indiqué autrement, eſt *il*, ou *lui*, ou » *elle*, &c. Les noms plus particuliers ont retenu » ſeuls, dans la Grammaire, la qualité de noms; » & les noms plus communs de *moi*, *vous*, *lui*, » &c, ſe ſont appelés *Pronoms*, parce qu'ils s'em- » ploient pour les noms particuliers & en leur » place ».

A l'occaſion de la *Grammaire françoiſe* de M. de Wailly, l'auteur de *l'Année littéraire* (1754, *tom. VII*, *lettre X*) prnpoſe une difficulté dont il reconnoît devoir le geime à M. l'abbé de Condillac (*Eſſai ſur l'origine des connoiſſances humaines*, *part. II*, *chap. x*, §. 109). On va voir qu'il auroit pu en avoir l'obligation au paſſage que j'ai raporté du P. Buffier, ou au chapitre que j'ai cité de la *Minerve* de Sanctius. Quoi qu'il en ſoit, voici comment s'expiique Freron.

« Il y a, dit-il, trois ſortes de *Pronoms* per- » ſonnels, *je*, *me*, *moi*, *nous*; *tu*, *te*, *toi*, » *vous*, pour la première & la ſeconde perſoone: » c'eſt le cri général de toutes les Grammaires.... » Tous ces mots ſont les noms de la première & » de la ſeconde perſoone, tant au pluriel qu'au » ſingulier, & ne ſont point des *Pronoms*. Tout » mot quelcooque, excepté ceux-ci, apartient » à la troiſième perſonne; ce qu'oo démontre en » ajoutant à un mot quelconque un verbe qui » aura toujours la terminaiſon de la troiſième per- » ſonne. *Antoine revient*, *le marbre eſt dur*, *le* » *froid ſe fait ſentir*, &c. Les mots *je*, *me*, *moi*, » &c, conſidérés comme *Pronoms*, repréſente- » roient donc des noms, & conſéquemment des » noms de la troiſième perſonne, puiſqu'il eſt » certain que la troiſième perſonne s'empare de » tout. Or ces mots *je*, *me*, *moi*, &c, repré- » tant des noms de la troiſième perſonne, com- » ment ſeroient-ils des *Pronoms* de la première » perſonne & de la ſeconde? Ces mots ſont donc » les véritables noms & non les *Pronoms* de la » première & de la ſeconde perſoone ».

Toute cette difficulté porte ſur la ſuppoſition répétée ſans examen par tous les grammairiens comme par autant d'échos, que les *Pronoms* repréſentent les noms, c'eſt à dire, pour me ſervir des termes de l'abbé Girard (*tom. I*, *Diſc. VI*, *pag.* 283), que *leur propre valeur n'eſt qu'un renouvellement d'idées qui déſigne ſans peindre*, *qu'ils ne ſont que de ſimples vicegérens des noms*, & que le ſujet qu'ils expriment *n'eſt déterminé que par le reſſouvenir de la choſe nommée ou ſuppoſée entendue*.

Cette ſuppoſition eſt née de la dénomination même de cette eſpèce de mot, que les grammairiens ont mal entendue. On a cru qu'un *Pronom* étoit un mot employé pour le nom, repréſentant noom, & n'ayant par lui-même d'autre valeur que celle qu'il emprunte du nom dont il devient le vicegérent; comme un *proconſul* étoit un officier employé *pour le conſul*, repréſentant le conſul, & n'ayant par lui-même d'autre pouvoir que celui qu'il emprontoit du conſul dont il devenoit le vicegérent. C'eſt la comparaiſon que fait lui-même l'abbé Regnier (*p.* 216, *in*-12; *p.* 228, *in*-4°.), pour trouver dans l'étymologie du mot *Pronom* la définition de la choſe.

Mais ce n'eſt point là ce que l'Analyſe nous en aprend (*voyez* MOT); quoique réellement elle nous indique que le *Pronom* fait daos le diſcours *le même effet que le nom*, parce que les *Pronoms*, comme les noms, préſentent à l'eſprit des ſujets déterminés. Les noms ſont des mots qui ſont naître dans l'eſprit de ceux qui les entendent les idées des êtres dont ils ſont les ſignes; *nomen dictum quaſi notamen*, *quod nobis vocabulo ſuo notas efficiat* (*Iſid. hiſpal. Orig. I*, *VI*). Les *Pronoms* ſont pareillement naître dans l'eſprit les idées des êtres qu'ils déſignent; & c'eſt en cela qu'ils vont de pair avec les noms & qu'ils ſont comme des noms, *Pronomina*. Mais on ne ſe ſeroit jamais aviſé de diſtinguer ces deux eſpèces de mots, s'ils préſentoient les êtres ſous les mêmes aſpects, & ſi l'on n'avoit pas ſenti, du moins confuſément, les différences caractériſtiques que l'analyſe y déconvre.

Il faut convenir avec le P. Buffier, que tous les mots qui ſont employés pour marquer ſimplement un ſujet dont on veut affirmer quelqoe choſe, ou, en d'autres termes, pour préſenter à l'eſprit un être déterminé, ſoit réel ſoit abſtrait; que tous ces mots, dis-je, doivent être tenu pour être de même nature à cet égard. Mais pourquoi les tien-

Digitized by Google

droit-on pour des noms, puiſque le langage uſuel des grammairiens les diſtingue en deux claſſes, l'une de noms, & l'autre de *Pronoms* ? Ce ſont tous des mots déterminatifs, ainſi que je l'ai dit ailleurs (*Voyez* MOT.) Mais comme ils déterminent de différentes manières, ce ſont des mots déterminatifs de différente eſpèce : les uns déterminent les êtres par l'idée de leur nature, & ce ſont les noms ; les autres déterminent les êtres par l'idée préciſe d'une relation à l'acte de la parole, & ce ſont les *Pronoms*.

C'eſt pour cela que, ſi un même être eſt déſigné par un nom & par un *Pronom* tout à la fois, le nom s'accorde en perſonne avec le *Pronom*, parce que la perſonne n'eſt qu'un accident dans le nom, & qu'elle eſt une propriété eſſencielle du *Pronom* ; le *Pronom* au contraire s'accorde en genre avec le nom, parce que le genre n'eſt qu'un accident dans le *Pronom*, & que c'eſt une propriété eſſencielle du nom. La différence des genres vient, dans les noms, de celle de la nature dont l'idée déterminative caractériſe l'eſpèce des noms ; & de même la différence des perſonnes vient, dans les *Pronoms*, de celle de la relation à l'acte de la parole, dont l'idée déterminative caractériſe l'eſpèce des *Pronoms* : au contraire les nombres & les cas, dans les langues qui les admettent, ſont également propres aux deux eſpèces ; parce que les deux eſpèces énoncent des êtres déterminés, & que tout être déterminé dans le diſcours l'eſt néceſſairement ſous l'une des qualités déſignées par les nombres, & ſous l'un des raports marqués par les cas, de quelque eſpèce que ſoit l'idée déterminative. *Voyez* NOMBRE, CAS, & PERSONNE.

Les noms, je le répète, expriment des ſujets déterminés par l'idée de leur nature ; & les *Pronoms*, des ſujets déterminés par l'idée préciſe d'une relation perſonnelle à l'acte de la parole. Cette différence eſt le juſte fondement de ce cri général de toutes les Grammaires qui diſtinguent les *Pronoms* de la première, de la ſeconde, & de la troiſième perſonne ; parce que rien n'eſt plus raiſonnable que de différencier les eſpèces de *Pronoms* par les différences mêmes de leur nature commune.

Il eſt donc faux de dire que les *Pronoms* ne ſont que de ſimples vicegérents des noms, & que le ſujet qu'ils expriment n'eſt déterminé que par le reſſouvenir de la choſe nommée : le ſujet y eſt déterminé par l'idée préciſe d'une relation perſonnelle à l'acte de la parole ; & cette détermination rappelle le ſouvenir de la nature du même ſujet, parce qu'elle eſt inſéparable du ſujet. Ainſi, quand, au ſortir du ſpectacle, je dis qu'Andromaque m'a vivement intéreſſé, chacun ſe rappelle les grâces ſéduiſantes de l'inimitable Clairon, quoique je ne l'aye déſignée par aucun trait qui lui ſoit individuellement propre : le rôle dont elle étoit chargée dans la repréſentation, rappelle néceſſairement le ſouvenir de l'actrice, parce qu'il l'indique individuellement, quoiqu'accidentellement. C'eſt de la même manière que l'idée du rôle dont eſt chargé un ſujet dans la repréſentation de la penſée, indique alors ce ſujet individuellement, & rappelle le ſouvenir de ſa nature propre : mais ce ſouvenir n'eſt rappelé qu'accidentellement, parce que le rôle eſt en lui-même accidentel au ſujet.

Il eſt pareillement faux que les mots *je*, *me*, *moi*, &c, ſoient les noms & non les *Pronoms* de la première & de la ſeconde perſonne, parce qu'ils ne déterminent aucun ſujet par l'idée de la nature, en quoi conſiſte le caractère ſpécifique des noms ; ils ne déterminent que par l'idée de la perſonne ou du rôle ; & c'eſt le caractère propre des *Pronoms*.

Quant à ce qu'ajoûte Fréron, que tout mot, excepté ceux-ci, appartient à la troiſième perſonne, & qu'il eſt certain que la troiſième perſonne s'empare de tout : quoique cette remarque ne puiſſe plus entrer en objection contre le ſyſtême commun qui diſtingue les noms & les *Pronoms*, puiſque j'ai ſapé le fondement de l'objection & établi celui de la diſtinction reçue ; je crois cependant qu'il peut être de quelque utilité d'aprofondir le véritable ſens de l'obſervation alléguée par l'auteur de l'*Année littéraire*.

On n'a introduit dans le langage les noms, qui expriment des êtres déterminés par l'idée de leur nature, que pour en faire des objets du diſcours, & pour les charger conſéquemment du troiſième rôle ou de la troiſième perſonne : il ſeroit inutile de nommer les êtres, ſi ce n'étoit pour en parler. Il eſt donc naturel que tous les noms, ſous leur forme primitive, ſoient du reſſort de la troiſième perſonne, & que cette troiſième perſonne s'en empare, puiſqu'on veut le dire ainſi : mais ce n'eſt point par l'idée de cette relation perſonnelle que les ſujets nommés ſont déterminés dans les noms ; c'eſt par l'idée de leur nature. Auſſi cette diſpoſition primitive des noms à être de la troiſième perſonne n'y a pas l'effet d'une propriété eſſencielle, je veux dire l'immutabilité. Les noms peuvent, dans le beſoin, ſe revêtir d'un autre rôle ; le vocatif des grecs & des latins eſt un cas qui ajoûte, à l'idée primitive du nom, l'idée acceſſoire de la ſeconde perſonne ; & jamais la troiſième ne pourra s'emparer, par exemple, du nom *Domine*. *Voyez* PERSONNEL & VOCATIF.

S'il n'y a de véritables *Pronoms* que les mots qui préſentent à l'eſprit des êtres déterminés par l'idée préciſe d'une relation perſonnelle à l'acte de la parole, il n'en faut plus reconnoître d'autres que ceux que l'on nomme communément *perſonnels*.

Il y a quelque différence entre le françois & le latin ſur le nombre des *Pronoms* perſonnels ; ou, pour conformer mon langage à la concluſion que je viens d'établir, il y a quelque différence entre les deux langues ſur le nombre des *Pronoms*.

I. Sur cet objet-là même notre langue ne ſuit

Digitized by Google

pas les mêmes errements qu'à l'égard des noms, & elle reconnoît des cas dans les *Pronoms*.

Celui de la première perſonne eſt au ſingulier, *je*, *me*, & *moi*, & au pluriel *nous* pour les deux genres; celui de la ſeconde perſonne eſt au ſingulier *tu*, *te*, & *toi*, & au pluriel *vous* pour les deux genres.

Pour la troiſième perſonne, il y a deux ſortes de *Pronoms*, l'un direct & l'autre réfléchi. Le *Pronom* direct eſt *il*, & *lui* pour le maſculin, *elle*, & *lui*, pour le féminin au ſingulier; *ils eux*, & *leur* pour le maſculin, *elles*, & *leur* pour le féminin au pluriel. Le *Pronom* réfléchi eſt *ſe* & *ſoi* pour les deux genres & pour les deux nombres.

Je dis que ces différentes manières d'exprimer le même ſujet perſonnel ſont des cas du même *Pronom*; & c'eſt par analogie avec la Grammaire des langues qui admettent des déclinaiſons, que je m'exprime ainſi, quoique *me* & *moi*, par exemple, ne paroiſſent pas trop venir de la même racine que *je*: mais il n'y a pas plus d'anomalie dans ce *Pronom* françois que dans le latin correſpondant *ego*, *mei*, *mihi*, *me* au ſingulier, *nos*, *noſtri* ou *noſtrûm* & *nobis* au pluriel; & l'on regarde toutefois ces mots comme les cas du même *Pronom* latin *ego*.

Voici comme je voudrois nommer ces cas, afin d'en bien indiquer le ſervice.

Perſonnes.	I^e^.	IIe.	IIIe.				
			Direct.				Réfléchi.
Nomb.	*S.*	*S.*	*S.*		*Pl.*		S. P.
Genr.	m. f.	m. f.	m.	f.	m.	f.	m. f.
Nomin.	*je.*	*tu.*	*il, elle*		*ils, elles.*		
Dat.	*me.*	*te*	*lui.*		*leur.*		*ſe.*
Compl.	*moi.*	*toi.*	*lui, elle.*	*eux,*	*elles.*		*ſoi.*

J'appelle le premier cas *nominatif*, parce qu'il exprime, comme en latin, le ſujet du verbe mis à un mode perſonnel. Exemples: *Je fais*, *tu fais*, *il fait*, *elle fait*, *ils font*, *elles font*.

J'appelle le ſecond cas *datif*, parce qu'il ſert au même uſage que le datif latin, & qu'on peut le traduire auſſi par la prépoſition *à* avant ſon complément. Exemples: *On me donne*, *on te donne*, *on lui donne*, *on leur donne*, *on ſe donne la liberté*; c'eſt à dire, *on donne la liberté à moi*, *à toi*, *à lui* ou *à elle*, *à eux* ou *à elles*, *à ſoi*.

Remarquez que ce datif ne ſert que quand le verbe a un complément objectif immédiat, tel que *la liberté* dans les exemples précédents; mais avec les verbes qui n'ont point de pareil complément ni exprimé ni ſouſentendu, on ſe ſert du tour équivalent par la prépoſition *à* avec le complétif: ainſi, il faut dire, *on peut s'en prendre A MOI*, *A TOI*, *A LUI*, *A ELLE*, *A EUX*, *A ELLES*, *A SOI*.

J'appelle le troiſième cas *complétif*, parce qu'il exprime toujours le complément d'une prépoſition exprimée ou ſouſentendue. Exemples: *Pour MOI*, *pour TOI*, *pour LUI*, *pour ELLE*, *pour EUX*, *pour ELLES*, *pour SOI*.

Lorſque ce cas eſt employé ſans prépoſition, elle eſt ſouſentendue. Premier exemple: *Donnez-MOI ce livre*, c'eſt à dire, *donnez A MOI ce livre*; & c'eſt la même choſe après tous les impératifs des verbes actifs relatifs, qui ont en outre un complément objectif, lorſque la propoſition eſt affirmative. Deuxième exemple: *Pour prétendez que le ſoleil tourne; & MOI je ſoutiens que c'eſt la terre*; c'eſt à dire, *& par des raiſons connues DE MOI, je ſoutiens*, &c. Troiſième exemple (Volt. *Mahom.* act. 1, ſc. 1):

Qui? MOI? baiſſer les yeux devant ces faux prodiges?
MOI! de ce fanatique encenſer les preſtiges!

c'eſt à dire, *baiſſer les yeux devant ces faux prodiges*, *encenſer les preſtiges de ce fanatique*, ſeroit un joug impoſé, *A qui*, *A MOI?* Le tour elliptique marque bien plus énergiquement les ſentiments d'indignation & d'horreur dont eſt rempli Zopire: le cœur abſorbe l'eſprit, & l'eſprit eſt forcé d'abandonner ſa marche peſante & compaſſée.

Il y a un cas où *moi* s'emploie comme complément objectif ſans prépoſition après l'impératif des verbes actifs relatifs, comme quand on dit, *écoute-MOI*, *ſuivez-MOI*. Mais c'eſt un abus introduit par une fauſſe imitation de *dis-MOI*, ou *donnez-MOI*, où *moi* eſt évidemment employé comme complément de la prépoſition ſouſentendue *à*. Je dis que c'eſt un abus, parce qu'il y a plus d'une raiſon de croire que l'on a commencé par dire *écoute-ME*, *ſuivez-ME*; la première, c'eſt que cette manière eſt véritablement conforme à la regle originelle, & qu'il étoit naturel de la ſuivre partout, puiſqu'on la connoiſſoit: la ſeconde raiſon, c'eſt que la Syntaxe régulière eſt uſitée encore aujourd'hui dans bien des patois, & ſpécialement dans ceux des Trois-Évêchés & de la Lorraine, où l'on dit effectivement *écoute-ME*, *ſuivez-ME*; or il eſt certain que les uſages modernes des patois ſont les uſages anciens de la langue nationale, comme les différences des patois viennent de celles des cauſes qui ont amené les différentes métamorphoſes du langage national.

On pourroit objecter que j'ai mis un peu d'arbitraire dans la manière dont j'ai ſuppléé les

ellipſes, ſurtout dans le ſecond & le troiſième exemple, où il a fallu mettre *moi* dans la dépendance d'une prépoſition. Je réponds qu'il eſt néceſſaire de ſuppléer les ellipſes un peu arbitrairement, ſurtout quand il eſt queſtion de ſuppléer des phraſes un peu conſidérables; on a rempli ſa tâche, quand on a ſuivi le ſens général, & que ce que l'on a introduit n'y eſt point contraire, ou ne s'en éloigne point.

Mais, peut-on dire, pourquoi s'écarter de la méthode des grammairiens, dont aucun n'a vu l'ellipſe dans ces exemples? & pourquoi ne pas dire avec tous, que, quand on dit, par exemple, *& MOI, je ſoutiens*, ce *moi* eſt un mot rédondant au nominatif & en concordance de cas avec *je*? C'eſt qu'une rédondance de cette eſpèce me paroît une pure périſſologie, ſi elle ne fait rien au ſens: ſi elle y fait, ce n'eſt plus une rédondance, le *moi* eſt néceſſaire; & s'il eſt néceſſaire, il eſt ſoumis aux lois de la Syntaxe. Or on ne peut pas dire que *moi*, dans la phraſe en queſtion, ſoit néceſſaire à l'intégrité grammaticale de la propoſition, *je ſoutiens que c'eſt la terre*: j'ai donc le droit d'en conclure que c'eſt une partie intégrante d'une autre propoſition ou d'un complément logique de celle dont il s'agit, que par conſéquent il faut ſuppléer. Dans ce cas, n'eſt-il pas plus raiſonnable de tourner le ſupplément de manière que *moi* y ſoit employé ſelon ſa deſtination ordinaire & primitive, que de l'eſquiver par le prétexte d'une rédondance?

Quelques grammairiens font deux claſſes de ces *Pronoms*; ils nomment les uns *perſonnels*, & les autres *conjonctifs*.

Les *Pronoms* perſonnels de la première perſonne, ſelon Reſtaut, ſont *je* & *moi* pour le ſingulier, & *nous* pour le pluriel: ceux de la ſeconde perſonne ſont *tu* & *toi* pour le ſingulier, & *vous* pour le pluriel: ceux de la troiſième perſonne ſont *il* & *lui*, maſculins, & *elle*, féminin, pour le ſingulier; *ils* & *eux*, maſculins, & *elles*, féminin, pour le pluriel: enfin il y ajoûte encore *ſoi*.

Les *Pronoms* conjonctifs de la première perſonne, dit-il, ſont *me* pour le ſingulier, & *nous* pour le pluriel: ceux de la ſeconde perſonne ſont *te* pour le ſingulier, & *vous* pour le pluriel: ceux de la troiſième perſonne ſont *lui*, *le*, pour le ſingulier, *les*, *leur* pour le pluriel, & *ſe* pour le ſingulier & le pluriel.

Tous ces *Pronoms* indiſtinctement déterminent les êtres par l'idée préciſe d'une relation perſonnelle à l'acte de la parole; & par là les voilà réunis ſous un même point de vûe; ils ſont tous perſonnels. Les diſtingner en perſonnels & conjonctifs, c'eſt donner à entendre que ceux-ci ne ſont pas perſonnels: c'eſt une diviſion abuſive & fauſſe. Reſtaut devoit d'autant moins adopter cette diviſion, qu'il commence l'article des prétendus *Pronoms* conjonctifs par une définition qui les rappelle néceſſairement aux perſonnels: « Ce ſont, » dit-il, des *Pronoms* qui ſe mettent ordinaire» ment pour les cas des *Pronoms* perſonnels ». S'il n'avoit pas adopté ſans fondement de prétendus cas marqués en effet par des prépoſitions, il auroit dit que ce ſont réellement les cas, & non des mots employés pour les cas des *Pronoms* perſonnels.

La raiſon pourquoi il appelle ces mots *Pronoms conjonctifs*, n'eſt pas moins ſurprenante. « C'eſt, » dit-il, parce qu'on les joint toujours à quel» ques verbes dont ils ſont le régime ». Mais on pourroit dire de même que *je*, *tu*, *il*, *elles*, *ils*, & *elles* ſont conjonctifs, parce qu'on les joint toujours à quelques verbes dont ils ſont le ſujet; car le ſujet n'eſt pas moins joint au verbe que le régime. D'ailleurs la dénomination de *conjonctif* n'a pas le ſens qu'on lui donne ici; ce qui eſt joint à un autre doit s'appeler *adjoint* ou *conjoint*, comme a fait le P. Buffier (*n°.* 387); & l'on doit appeler *conjonctif* ce qui ſert à joindre: c'eſt le ſens que l'uſage a donné à ce mot, d'après l'étymologie.

Le même grammairien ajoûte, aux *Pronoms* qu'il appelle *perſonnels*, le mot *on*; & à ceux qu'il nomme *conjonctifs*, les mots *en* & *y*. Ces mots ſont auſſi regardés comme *Pronoms* par l'abbé Regnier & par le P. Buffier. Mais c'eſt une erreur: *on* eſt un nom; *en* & *y* ſont des adverbes.

On eſt un nom qui ſignifie *homme*; ceux mêmes que je contredis m'en fourniſſent la preuve en en aſſignant l'origine. « Il y a lieu de croire, ſelon » Reſtaut (*chap. v, art.* 1), qu'il s'eſt formé » par abréviation ou par corruption de celui d'*hom*» *me*: ainſi lorſque je dis *ON étudie*, *ON joue*, » *ON mange*, c'eſt comme ſi je diſois *homme* » *étudie*, *homme joue*, *homme mange*. Je fonde » cette conjecture ſur deux raiſons: 1°. ſur ce » que dans quelques langues étrangères, comme » en italien, en allemand, & en anglois, on » trouve les mots qui ſignifient *homme*, employés » au même uſage que notre . . . *on*: 2°. ſur ce » que . . . *on* reçoit quelquefois l'article défini *le* » avec l'apoſtrophe, comme le nom *homme*; ainſi, » nous diſons *l'ON étudie*, *l'ON joue*, *l'ON mange*, » ſans doute parce qu'on diſoit autrefois *l'homme* » *étudie*, *l'homme joue*, *l'homme mange* ». Ce que dit ici Reſtaut de l'italien, de l'allemand, & de l'anglois, eſt prouvé dans la *Grammaire françoiſe* de l'abbé Regnier, l'un de ſes guides (*in*-12, *pag.* 245; *in*-4°. *pag.* 258). Comment Reſtaut, qui vouloit donner des *Principes raiſonnés*, s'en eſt-il tenu ſimplement aux raiſonnements des maîtres qu'il a conſultés, ſans pouſſer le ſien juſqu'à conclure que notre *on* eſt un ſynonyme du mot *homme*, pour les cas où l'on ne veut indiquer que l'eſpèce,

l'eſpèce, comme *ON naît pour mourir*, ou one partie vague des indivi lus de l'eſpèce ſaos aucone déſignation individuelle, comme *ON nous écoute?*

En & *y* ſont des adverbes; & c'eſt encore chez les mêmes auteurs que j'eo prendrai la preuve. 1°. L'abbé Regnier, qui en ſentoit apparemment quelque choſe, n'a pas ôſé dire auſſi nettement que l'a fait ſon diſciple, qoe *en* & *y* fuſſent des *Pronoms*; il ſe contente de dire que ce ſont des particules qui tienneot lieo de *Pronoms*; & dans le langage des grammairiens, les particules ſont des mots indéclinables, comme les adverbes, les prépoſitions, & les conjonctions. 2°. Le maître & le diſciple interprètent ces mots de la même manière: « En diſant, *J'EN parle*, je pois entendre, » dit Reſtaut, ſuivant les circonſtances du diſcoos, » *je parle DE MOI, DE NOUS, DE TOI, DE VOUS,* » *DE LUI, D'ELLE, D'EUX, D'ELLES, DE CELA,* » *DE CETTE CHOSE*, on *DE CES CHOSES*...ou en » parlaot d'argeot, *J'EN ai reçu*, c'eſt à dire, *j'ai* » *reçu DE L'ARGENT* ». En parlant de *y* un peu » plus haut, il s'en explique ainſi: « Quand je dis, » *je m'Y applique*, c'eſt à dire, *je m'applique* » *A CELA, A CETTE CHOSE* ou *A CES CHOSES* ». Les deux mots *en* & *y* ſont équivalents à une prépoſition avec ſon complément; *en* à la prépoſition *de*, *y* à la prépoſition *à*: *en* & *y* ſont done des mots qui expriment des raports généraux déterminés par la déſignation du terme conſéquent & avec abſtraction du terme antécédent; ce ſont par conſéquent des adverbes, conformément à la notion qne j'en ai établie ailleurs (*Voyez* MOT, *art.* II, *n°.* 2). Ce que diſent de ces deux mots le P. Buffier & l'abbé Girard, loin d'être contraire à ce que j'établis ici, oe fait que le confirmer.

II. J'ai annoncé quelque différence entre le françois & le latiu ſur le nombre des *Pronoms*; voici en quoi conſiſte cette différence. C'eſt qu'en latin il n'y a point de *Pronom* direct pour la troiſième perſonne; il n'y a que le réfléchi *ſui*, *ſibi*, *ſe*.

Je m'attends hieo que les rudimentaires me citeront *is*, *ea*, *id*; *hic*, *hæc*, *hoc*; *ille*, *illa*, *illud*; *ille*, *iſta*, *iſtud*: mais je n'ai rien à dire à ceux qui prétendent que ces mots ſont des *Pronoms*, par la raiſon qu'ils l'ont apris ainſi dans leur rudiment. Je me contenterai de leur demander comment ils parviendront à prouver qu'*ille* eſt un *Pronom* de la troiſième perſonne dans *ille ego* qui commence l'Énéide. Tout le monde ſait que les livres latins ſont pleins d'exemples où ces mots ſont en concordanee de genre, de nombre, & de cas avecdes noms qu'ils accompagnent, & que ce ſont par conſéquent de purs adjectifs métaphyſiqoes. *Voyez* MOT.

Si on les trouve qoelquefois employés ſeuls, c'eſt par ellipſe; & la concordance, à laquelle ils demeurent ſoumis même dans ces occaſions, décèle aſſez leur nature, leur fonction, & leur relation à un ſujet déterminé auquel ils ſont actuellemeot appliqués, quoiqu'il oe ſoit pas expreſſement énoncé.

On peut dire qu'il en eſt de même de notre *Pronom* françois direct de la troiſième perſonne, *il* pour le maſculin, & *elle* pour le féminin: mais il eſt aiſé d'y remarquer une grande différence.

Premièrement, on n'a jamais employé notre *il* & notre *elle* comme un adjectif joint à quelque nom par appoſitioo; & l'on ne dit pas en françois *il moi*, comme on dit en latin *ille ego*, ni *il homme*, *elle femme*, comme *ille vir*, *illa mulier*: & cette première obſervation eſt la preuve que *il* & *elle* ne ſont point adjectifs, parce que les adjectifs ſont priocipalement deſtinés à être joints aux noms par appoſition.

Secondement, quoique notre *il* & notre *elle* viennent du latin *ille*, *illa*, ce n'eſt pas à dire poor cela qu'ils en ayent conſervé le ſens & la nature; toutes les langues prouvent en mille manières que des mots de diverſes eſpèces & de ſignifieations très-différeotes ont une même racine.

Remarquons, avant d'aller plus loin, que le *Pronom* réfléchi *ſui* n'a point de nominatif, & que c'eſt la même choſe de notre *ſe* & *ſoi*. C'eſt que le nominatif exprime le ſujet de la propoſition, & qu'il en eſt le premier mot dans l'ordre analytique: or il faut indiquer directement la troiſième perſonne, avant d'indiquer qu'elle agit ſur elle-même; & conſéquemment le *Pronom* réfléchi ne peut jamais être au nominatif.

Si l'on eſt forcé de ne reconnoître comme *Pronoms* que ceux qu'on appelle *perſonnels* & qui déterminent les êtres par l'idée d'une relation perſonnelle à l'acte de la parole; à quelle claſſe de mots faut-il renvoyer ceux qui ont fait juſqu'ici tant de claſſes de prétendus *Pronoms*? J'en trouve de trois eſpèces; ſavoir, des noms, des adjectifs, & des adverbes: je vas les reconnoître ici, pour fixer à chacun ſa véritable place dans le ſyſtême des parties de l'oraiſon.

1. *Noms réputés* PRONOMS. Puiſque les mots dont oo va voir le détail ne ſont point des *Pronoms*, il eſt inutile d'examiner à quelle claſſe on les raportoit comme tels: l'ordre alphabétique eſt le ſeul que je ſuivrai.

AUTRUI. La ſignification du mot *homme* y eſt renfermée; & de plus, par acceſſoire, celle d'*un autre*: ainſi, quand on dit, *ne faire aucun tort à* AUTRUI, *ne déſirez pas le bien d'*AUTRUI, c'eſt comme ſi l'on diſoit *ne faire aucun tort à* UN AUTRE HOMME ou *aux* AUTRES HOMMES, *ne déſirez pas le bien d'*UN AUTRE HOMME ou *des* AUTRES HOMMES. Or il eſt évident que l'idée principale de la ſignification du mot *autrui* eſt celle d'*homme*, & que le mot doit être de même nature & de même eſpèce qoe le mot *homme* lui-même, nonobſtaot l'idée acceſſoire rendue par *un autre*.

CE. Ce mot eſt un vrai nom, lorſqu'il eſt employé pour énoncer, par lui-même un être déterminé, ce qui arrive chaque fois qu'il n'accompagne & ne précéde pas un autre nom avec lequel il s'accorde en genre & en nombre, comme quand on dit *CE que vous penſez eſt faux*, *CE qui ſuit eſt bon*, *CE ſeroit une erreur de le croire*, *eſt-CE la coutume ici d'applaudir pour des ſottiſes? CE n'eſt pas mon avis.* En effet, *ce*, dans tous ces cas, exprime un être général : & la ſignification vague en eſt reſtreinte ou par quelque addition faite enſuite, comme dans les quatre premiers exemples ; ou par les circonſtances précédentes du diſcours, comme dans le dernier, où *ce* indique ce qui eſt ſuppoſé dit auparavant. *Ce* ne détermine pas un être par ſa nature, mais il indique un être dont la nature eſt déterminée d'ailleurs : & voilà pourquoi on doit le regarder comme un nom général qui peut déſigner toutes les natures, par la raiſon même qu'il ſuppoſe une nature connue, & qu'il n'en détermine aucune ; il tient lieu, ſi l'on veut, d'un nom plus déterminatif, dont on évite par là la répétition ; mais il n'eſt pas *Pronom* pour cela, parce que ce n'eſt pas en cela que conſiſte la nature du *Pronom*.

CECI, *CELA*. Ces deux mots ſont encore deux noms généraux qui peuvent déſigner toutes les natures, par la raiſon qu'ils n'en déterminent aucune, quoique dans l'uſage ils en ſuppoſent une connue. Tout le monde connoit ce qui différencie ces deux mots.

PERSONNE eſt un nom qui exprime principalement l'idée d'*homme*, & par acceſſoire l'idée de la totalité des individus pris diſtributivement : *PERSONNE ne l'a dit*, c'eſt à dire, *AUCUN HOMME ne l'a dit*, *ni Pierre*, *ni Paul*, *ni*, &c. Puiſque l'idée d'*homme* eſt la principale dans la ſignification du mot *perſonne*, ce mot eſt donc un nom comme *homme*. Nous diſons en latin *nemo* (perſonne ne), & il eſt évident que c'eſt une contraction de *ne homo*, où l'on voit ſenſiblement le nom *homo*. Nous diſons en françois, *Une PERSONNE m'a dit* ; c'eſt très-évidemment le même mot, non ſeulement quant au matériel, mais quant au ſens ; c'eſt comme ſi l'on diſoit *un individu de l'eſpéce des hommes m'a dit* ; & tout le monde convient que *perſonne*, dans cette phraſe, eſt un nom : mais dans *perſonne ne l'a dit*, c'eſt encore le même nom employé ſans article, afin qu'il ſoit pris dans un ſens indéterminé ou général, *nul individu de l'eſpéce des hommes ne l'a dit*.

QUICONQUE. C'eſt un nom conjonctif, équivalent à *tout homme qui* ; & c'eſt à cauſe de ce *qui*, lequel ſert à joindre à l'idée de *tout homme* une propoſition incidente déterminative, que je dis de *quiconque*, que c'eſt un nom conjonctif. Exemple : *Je le dis à QUICONQUE veut l'entendre*, c'eſt à dire, *à TOUT HOMME QUI veut* l'entendre. On voit bien que l'idée d'*homme* eſt la principale dans la ſignification de *quiconque*, & par conſéquent que c'eſt un nom comme le nom *homme*.

QUOI. C'eſt un autre nom conjonctif, équivalent à *quelle choſe*, ou à *laquelle choſe*, & dans la ſignification duquel l'idée de *choſe* eſt manifeſtement l'idée principale. Exemples : *A QUOI penſez-vous? je ne ſais à QUOI vous penſez ; ſans QUOI vous devez craindre* ; c'eſt à dire, *à QUELLE CHOSE penſez-vous? je ne ſais à QUELLE CHOSE vous penſez ; ſans LAQUELLE CHOSE vous devez craindre.*

RIEN. C'eſt un nom diſtributif comme *perſonne*, mais relatif aux choſes & équivalent à *aucune choſe* ou *nulle choſe*. Exemple : *RIEN n'eſt moins éclairci que la Grammaire*, c'eſt à dire, *AUCUNE CHOSE* ou *NULLE CHOSE n'eſt moins éclaircie que la Grammaire*. Il vient du latin *rem*, prononcé d'abord par la voyelle nazale comme *rein*, ainſi qu'on le prononce encore dans pluſieurs patois ; & l'*i* s'y eſt introduit enſuite comme dans *miel*, *fiel*, venus de *mel*, *fel*. (*Voyez* les *Étymologies* de Ménage.) Cette origine me paroît confirmer la nature & le ſens du mot.

2. *Adjectifs réputés PRONOMS*. La plupart des mots dont il s'agit ici ſont ſi évidemment de l'ordre des adjectifs, qu'il ſuffit preſque de les nommer pour le faire voir. Je l'ai prouvé amplement des Poſſeſſifs (*voyez* POSSESSIF) ; je le prouve de même de ceux que l'on appelle ordinairement *Pronoms* relatifs, *qui*, *que*, *lequel*, &c (*voyez* RELATIF) : & je vas rendre ici la choſe ſenſible à l'égard des autres, en prouvant, par des exemples, qu'ils ne préſentent à l'eſprit que des êtres indéterminés déſignés ſeulement par une idée préciſe qui peut s'adapter à pluſieurs natures ; car voilà la véritable notion des adjectifs. *Voyez* MOT.

Aucun, *aucune*. Adjectif collectif diſtributif, qui déſigne tous les individus de l'eſpéce nommée, pris diſtributivement, communément avec raport à un ſens négatif. Exemples : *AUCUN contre-temps ne doit altérer l'amitié* ; *AUCUNE raiſon ne peut juſtifier le menſonge*. Aujourdhui ce mot n'eſt pas uſité au pluriel ; il l'étoit autrefois, mais dans le ſens de *quelqu'un*.

Autre pour les deux genres. Adjectif diſtinctif, qui déſigne par une idée préciſe de diverſité. Exemples : *AUTRE temps*, *AUTRES mœurs*.

Ce, *cet*, *cette*, *ces*. Adjectif démonſtratif, qui déſigne un être quelconque par une idée préciſe d'indication. Exemples : *CE livre*, *CE cheval*, *CET habit*, *CET homme*, *CES robes*, *CES femmes*, *CES héros*, *CES exemples*.

Celui, *celle*, *ceux*, *celles*. Adjectif démonſtratif comme le précédent, mais qui s'emploie ſans nom, quand le nom eſt déja connu auparavant, & toujours en concordance avec ce nom ſouſentendu. Ainſi, après avoir parlé de livres, on dit, *CELUI que j'ai publié*, *CEUX que j'ai conſultés* ; & après

avoir parlé de conditions, *CELLE que j'ai ſubie*, *CELLES que vous aviez propoſées* : il eſt clair, dans tous ces exemples, que *celui* & *ceux* ſe raportent mentalement à l'idée de *livre*, & que *celle* & *celles* ſe raportent à l'idée de *condition* ; qu'il y a une concordance réelle avec ces noms, quoique ſouſentendus ; & que les mêmes mots *celui*, *ceux*, *celle*, *celles*, dans d'autres phraſes, pourroient ſe raporter à d'autres noms ; ce qui caractériſe bien la nature de l'adjectif. Si l'on ſe ſert de *celui* avant d'avoir préſenté aucun nom, comme *CELUI qui ment offenſe Dieu*, ou *CEUX qui mentent offenſent Dieu* ; la propoſition incidente qui ſuit eſt déterminative & relative à la nature de l'*homme*, ſoit eſſenciellement, ſoit de convention, & le nom *homme* eſt ici ſouſentendu.

Celui-ci, *celui-là*, &c. C'eſt le même adjectif alongé des particules *ci* & *là*, pour ſervir à une diſtinction plus préciſe. *Ci* avertit que les objets ſont préſents ou plus prochains ; *là*, qu'ils ſont abſents ou plus éloignés. C'eſt en quoi conſiſte auſſi la différence des deux noms *ceci* & *cela*, mentionnés plus haut.

Certain, *certaine*. Adjectif amphibologique, dont le ſens varie ſelon la manière dont il eſt conſtruit avec le nom. Avant le nom il déſigne d'une manière vague quelque individu de l'eſpèce marquée par le nom, mais en indiquant en même temps que cet individu eſt déterminé, & peut être aſſigné d'une manière poſitive & préciſe ; exemples : *CERTAIN philoſophe a dit que toutes ces idées viennent par les ſens* ; *CERTAINS ſavantaſſes ſe croient fort habiles pour avoir beaucoup lu, quoiqu'ils l'ayent fait ſans une CERTAINE intelligence qui donne ſeule le vrai ſavoir.* Après le nom, cet adjectif eſt à peu près ſynonyme de *conſtaté*, *aſſuré*, *indubitable* ; exemples : *Une poſition CERTAINE*, *des moyens CERTAINS*, *un témoignage CERTAIN*, *des eſpérances CERTAINES.*

Chacun, *chacune*. Adjectif collectif diſtributif, qui déſigne tous les individus de l'eſpèce nommée pris diſtributivement, avec raport à un ſens affirmatif, au contraire d'*aucun*, *aucune* ; mais il s'emploie ſeul avec relation à un nom appellatif connu, ſoit pour avoir été énoncé auparavant, ſoit pour être ſuffiſamment déterminé par les circonſtances de l'énonciation. Ainſi, après avoir parlé de livres, on dira, *CHACUN coute ſix francs* ; après avoir parlé de Pierre & de Paul, *CHACUN d'eux s'y eſt prêté*, où *CHACUN* eſt en concordance avec le nom commun *homme* ; on dit d'une manière abſolue en apparence, *CHACUN ſe plaint de ſon état*, & le ſens indique qu'il s'agit de *CHACUN homme.*

Chaque pour les deux genres. Adjectif collectif diſtributif, comme le précédent, dont il eſt ſynonyme, ſi ce n'eſt qu'il ſe met toujours avant le nom, & qu'il y tient lieu d'article. Exemples : *CHAQUE pays a ſes uſages*, *CHAQUE ſcience a ſes principes & ſa chimère.* Ces deux ſynonymes n'ont point de pluriel, parce qu'ils déſignent les individus pris un à un.

Même, pour les deux genres, s'emploie avant & après le nom. Avant le nom, c'eſt l'adjectif *idem*, *eadem*, *idem* des latins, & il marque l'identité de l'individu ou des individus. Exemples : *Le corps de Jéſus-Chriſt ſur nos autels eſt le MÊME qui a été attaché à la croix* ; *une MÊME foi*, *une MÊME loi*, *les MÊMES mœurs.* Après le nom il ne conſerve du ſens de l'identité que ce qu'il en faut pour donner au nom une ſorte d'énergie ; & il ſe met, dans ce ſens, après les *Pronoms* comme après les noms. Exemples : *Le roi MÊME*, *la Religion MÊME*, *les prêtres MÊMES*, *moi-MÊME*, *elles-MÊMES.*

Nul, *nulle*. Adjectif qui s'emploie avant ou après les noms, & qui en conſéquence a deux ſens différents. Avant les noms il eſt collectif, il n'entre que dans les propoſitions négatives, & ne ſe met jamais au pluriel (1), parce que, comme *aucun*, il eſt diſtributif, & qu'il n'en diffère que par le plus d'énergie qu'il donne à la négation. Exemples : *On ne trouve dans la plupart des livres élémentaires de Grammaire NULLE clarté*, *NULLE verité*, *NUL choix*, *NULLE intelligence*, *NUL jugement* : s'il s'emploie ſeul dans ce ſens, il ſe raporte à un nom énoncé auparavant, ou au nom *homme*, comme dans l'exemple de Reſtaut, *NUL ne peut ſe flatter d'être agréable à Dieu*, où le nom *homme* eſt tellement ſouſentendu, qu'on pourroit l'y mettre ſans changer le ſens de la phraſe. Après les noms, cet adjectif déſigne par l'idée de non-valeur, & il eſt ſuſceptible des deux nombres. Exemples : *Un marché NUL*, *des traités NULS*, *une précaution NULLE*, *des raiſons NULLES.*

Pluſieurs pour les deux genres. Adjectif partitif eſſenciellement pluriel ; *PLUSIEURS hommes*, *PLUSIEURS femmes* : s'il s'emploie ſeul, les circonſtances font toujours connoître un nom auquel il a raport.

Quel, *quelle*. Adjectif qui énonce un objet quelconque ſous l'idée préciſe d'une qualité vague & indéterminée : *QUEL livre liſez-vous ? je ſais QUELLE réſolution vous avez priſe* ; *QUELS amis ! QUELLES liaiſons !* Reſtaut, ainſi que l'abbé Regnier, reconnoiſſent ce mot pour adjectif, lors même qu'il n'accompagne pas un nom, parce qu'ils ont ſenti qu'alors il y a ellipſe ; & ils ne le mettent au rang des *Pronoms* que pour ſuivre le torrent : la vérité bien connue impoſe d'autres lois.

QUELCONQUE pour les deux genres. Adjectif

(1) Cependant La Bruyère a dit, à la fin de ſon Diſcours ſur Théophraſte : *Afin que nuls de ceux qui ont de la juſteſſe, de la vivacité, & à qui il ne manque que d'avoir lu beaucoup, ne ſe reprochent pas même ce petit défaut, ne puiſſent être arrêtés dans la lecture des Caractères, & douter un moment du ſens de Théophraſte.* Mais c'eſt une faute, que le mérite de La Bruyère ne peut ni juſtifier ni autoriſer.

à peu près ſynonyme de *nul* ou *aucun* dans une phraſe négative ; & alors il n'a point de pluriel, non plus que ces deux autres : *il n'a choſe* QUELCONQUE. Dans une phraſe poſitive, il eſt à peu près ſynonyme de *quel*, & prend un pluriel : *des prétextes* QUELCONQUES. Dans l'un & l'autre cas, il eſt également adjectif, & reconnu tel par ceux mêmes qui le comptent parmi les *Pronoms*. L'abbé Regnier n'a conſidéré ce mot que dans le premier ſens ; & Reſtaut, dans le ſecond : tous deux le diſent peu uſité ; & je trouve que l'eſprit philoſophique l'a remis en valeur, & qu'il eſt d'un uſage auſſi univerſel que tout autre, ſurtout dans le ſecond ſens.

QUELQUE pour les deux genres. Adjectif partitif que nous plaçons avant un nom appellatif, & qui déſigne ou un individu vague, ou une quotité vague des individus compris dans l'étendue de la ſignification du nom : *QUELQUE paſſion ſecrète enfanta le calviniſme ; QUELQUES écrivains reſpectent bien peu la Religion.* Quelquefois *quelque* eſt qualificatif à peu près dans le ſens de *quel*, comme quand on dit, *QUELQUE ſcience que vous ayez*. D'adjectif il devient adverbe dans le même ſens, quand il ſe trouve avant un adjectif ou un adverbe ; comme *QUELQUE ſavans que vous ſoyez, QUELQUE ſavamment que vous parliez*.

QUELQU'UN, QUELQU'UNE, QUELQUES-UNS, QUELQUES-UNES. Cet adjectif eſt ſynonyme du précédent, comme *chacun* eſt ſynonyme de *chaque ;* & il y a de part & d'autre les mêmes différences. *Quelqu'un* s'emploie ſeul, mais avec une relation expreſſe à un nom ſouſentendu & connu par les circonſtances : *QUELQU'UN d'eux* en parlant d'hommes ; *QUELQUES-UNES de vous*, en parlant à des femmes. Dans cette phraſe : *QUELQU'UN a dit, &c*, le ſens même indique d'une manière non équivoque que *quelqu'un* ſe raporte à *homme ;* & la concordance, dans tous les cas, certifie que ce mot eſt adjectif.

TEL, TELLE. Adjectif démonſtratif dans certaines occaſions, & comparatif dans d'autres. *TEL homme* ou *TELLE femme s'enorgueillit des qualités de ſon eſprit, qui devroit rougir de la turpitude de ſon cœur ;* l'adjectif *tel* n'a ici que le ſens démonſtratif. *Il eſt TEL* ou *elle eſt TELLE, ils ſont TELS* ou *elles ſont TELLES que j'avois dit ;* c'eſt ici le ſens comparatif.

3. *Adverbes réputés* PRONOMS. J'ai déja fait voir ci-devant que les mots *en* & *y*, pris communément pour des *Pronoms* perſonnels ou conjonctifs, ne ſont en effet que des adverbes. Il y en a encore deux qui ont fait aux grammairiens la même illuſion, ſavoir, *dont* & *où*.

DONT a tous les caractères de l'adverbe : 1°. il eſt équivalent à une prépoſition avec ſon complément, & il ſignifie *de qui, de lequel* ou *duquel, de laquelle, de leſquels* ou *deſquels, de leſquelles* ou *deſquelles*. Si l'on veut prendre ces mots ſubſtantivement, il eſt clair qu'ils ſont les compléments de la prépoſition *de ;* ſi on veut les regarder comme adjectifs, ils exprimeot au moins une partie invariable du complemeot, & la partie variable eſt ſouſentendue. (*Voyez* RELATIF) : 2°. l'origine même du mot eo certifie la nature, ſoit que l'on adopte celle qu'indique l'abbé de Dangeau (*Opuſc. p.* 235), ſoit que l'on s'en tienne à celle qu'indique Ménage au *mot* DONT, d'après Sylvius, dans ſa *Grammaire françoiſe*, écrite en latin (*pag.* 142), ſoit enfin que ces deux manières d'eovitager l'étymologie de *dont* convienuent en effet à n'en aſſigner qu'une ſeule origine. L'un le dérive de *donde*, mot italien, qui ſignifie auſſi *dont ;* & il ajoûte que l'italien *donde* s'eſt formé du latin *unde :* l'autre le tire immédiatement du mot *deunde* de la baſſe latinité ; & l'on pourroit même le prendre de *unde*, employé dans le même ſens par les latins, témoin Cicéron même, qui parle ainſi : *De eâ re multo dicet ornatiùs, quam ille ipſe* UNDE *cognovit* (il en parle beaucoup mieux que celui même DONT il l'a apris). Or perſonne ne doute que le latin *unde* ne ſoit adverbe, auſſi bien que le *donde* des italiens ou des eſpagnols ; & par conſequent il ne doit pas y avoir plus de doute ſur la nature de notre *dont*, qui en eſt dérivé & qui en a la ſignification.

OU eſt réputé adverbe en mille occaſions, ainſi que le latin *ubi*, dont il deſcend au moyen d'une apocope ; comme quand on dit, *OU allez-vous ? je ne ſais* OU *aller*, &c. Mais ce mot étant ſouvent employé avec un nom antécédent, comme *qui, lequel*, &c ; nos grammairieos ont jugé à propos de le ranger dans la même claſſe, & d'en faire un *Pronom*, comme quand on dit, *Les temps* OU *nous ſommes, votre perte* OU *vous courez*, &c. On verra ailleurs (*voyez* RELATIF) d'où peut être venue cette erreur : il ſuffit de remarquer ici que *le temps* OU *nous ſommes* veut dire *le temps* AUQUEL ou DANS LEQUEL *nous ſommes ;* & que *votre perte* OU *vous courez*, ſignifie *votre perte* A LAQUELLE *vous courez*. Ainſi, *où* eſt dans le même cas que *dont* : 1°. il équivant à une prépoſition avec ſon complément, 2°. il eſt dérivé d'un adverbe ; ce qui donne droit d'en porter le même jugement.

Ce détail, minutieux en apparence, où je viens d'entrer ſur les prétendus *Pronoms* de notre langue, n'a pas uniquement pour objet notre Grammaire ; j'y ai enviſagé la Grammaire générale & toutes les langues. La plupart des Grammaires particulières regardent auſſi comme *Pronoms* les mots correſpondants de ceux que j'examine ici ; & il eſt facile d'y appliquer les mêmes remarques.

Je m'attends bien qu'il ſe trouvera des gens, peut-être même des grammairiens, qui prendront en pitié la peine que je me ſuis donnée d'entrer dans des diſcuſſions pareilles, pour décider à quelle claſſe, à quelle partie d'oraiſon il faut raporter

Digitized by Google

des mots, dont, après tout, il n'importe que de bien connoître la deſtination & l'uſage. C'eſt une bévûe, ſelon eux, d'employer le flambeau de la Métaphyſique pour démêler dans le langage des fineſſes que la réflexion n'y a point miſes, que les gens du grand monde qui parlent le mieux n'y aperçoivent point, dont la connoiſſance ne paroît pas trop néceſſaire, puiſqu'on a pu s'en paſſer juſqu'à préſent, & dont le premier effet, ſi l'on s'y arrête, ſera de bouleverſer entiérement les idées reçues & les ſyſtêmes de Grammaire les plus accrédités. « Les dénominations reçues, dit l'abbé Re» gnier (*in*-12, *p* 300; *in*-4°. *p*. 315), ſont preſ» que toujours meilleures à ſuivre que les autres ».

On abuſe ici très-evidemment du terme de *Métaphyſique*, ou que l'on n'entend pas, ou que l'on ne veut pas entendre, afin de décrier des recherches qu'on ne veut pas approfondir, ou auxquelles on ne ſauroit atteindre. La Métaphyſique du langage n'eſt rien autre choſe que la nature de la parole miſe à découvert; ſi l'étude en eſt inutile ou nuiſible, c'eſt la Grammaire générale qu'il faut proſcrire, c'eſt la Logique qu'il faut condamner, ce ſont les Arnaud & les du Marſais qu'il faut prendre à partie, ce ſont leurs chef-d'œuvres immortels qu'il faut décrier. Si les fineſſes que la Métaphyſique découvre dans le langage ne ſont point l'ouvrage de la réflexion, elles méritent pourtant d'en être l'objet; parce qu'elles émanent d'une ſource bien ſupérieure à notre raiſon chancelante & fautive, & que nous ne ſaurions trop en étudier les voies pour aprendre à rectifier les nôtres. Les gens qui parlent le mieux n'aperçoivent pas, ſi l'on veut, ces principes délicats; mais ils les ſentent, ils les ſuivent, parce que l'impreſſion en eſt infaillible ſur les eſprits droits: & ſi l'on ne prétend réduire les hommes à être des automates, il faut convenir qu'il leur eſt plus avantageux d'être éclairés ſur les règles qui les dirigent, que de les ſuivre en aveugles ſans les entendre. Si les découvertes que l'on fera dans ce genre ſapent le fondement des idées reçues & des ſyſtêmes les plus vantés; tant mieux: la vérité ſeule eſt immuable, on ne peut détruire que l'erreur, & on le doit, & on ne peut qu'y gagner. Il en eſt pluſieurs qui demenreront pourtant perſuadés que je traite trop cavalièrement les ſyſtêmes reçus, & qui me taxeront d'impudence. (Hor. *Ep. II.* j. v. 80.)

. . . Clament periiſſe pudorem . . .
Vel quia nil rectum, niſi quod placuit ſibi, ducunt:
Vel quia turpe putant parere minoribus; & quæ
Imberbes didicêre, ſenes perdenda fateri.

Que puis-je y faire? Les uns ſont de bonne foi dans l'erreur, les autres ont des raiſons ſecrètes pour s'en déclarer les apologiſtes: je n'ai donc rien à dire de plus, ſi ce n'eſt que les uns ſont dignes de pitié, & les autres de mépris.

J'avoue qu'il n'importe de connoître que la deſtination & l'uſage des mots; mais leur deſtination & leur uſage tiennent à leur nature, & leur nature en eſt la Métaphyſique: qui n'eſt pas métaphyſicien en ce ſens, n'eſt & ne peut être grammairien; il ne ſaura jamais que la ſuperficie de la Grammaire, dont les profondeurs ſont néceſſairement abſtraites & éloignées des vûes communes. *Plus habet in receſſu quam in fronte promittit.* (Quint. *lib. I, cap.* iv.) (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PRONOMINAL, E, adj. L'abbé de Dangeau, qui a fait les plus grands efforts pour répandre du jour ſur la Grammaire françoiſe, a diſtingué, des verbes ordinaires, ceux qui ſe conjugnent avec répétition du pronom perſonnel, comme *ſe bleſſer*, *s'imaginer*, *s'entrelouer*; & il nomme ceux-ci des verbes *pronominaux*, pour dire, des verbes accompagnés du pronom perſonnel. Il diſtingue enſuite, à cauſe de la conjugaiſon, ceux dont le pronom répété eſt à l'accuſatif, & ceux dont le pronom eſt au datif: dans les prétérits des premiers, le participe s'accorde avec le ſujet, *elles ſe ſont* BLESSÉES; dans les prétérits des derniers, le participe ne s'accorde point avec le ſujet, *elles ſe ſont* IMAGINÉ.

Les vûes de l'académicien ſont très-bonnes, & ſes intentions louables: peut-être y a-t-il quelque choſe à dire dans l'expoſition. 1°. *Pronominal*, par ſa terminaiſon & en vertu de l'analogie, ſignifie *Qui vient du pronom* ou *Qui apartiene au pronom*, comme *Verbal* ſignifie *Qui vient du verbe* ou *Qui apartient au verbe*; & ce n'eſt pas ce que l'auteur a voulu dire des verbes *pronominaux*. Sa penſée auroit été mieux rendue, s'il les eût appelés verbes *pronominés*, c'eſt à dire, accompagnés du pronom, comme l'abbé d'Olivet avoit nommé régime *particulé* le régime accompagné implicitement ou explicitement d'une particule. 2°. Les idées de datif & d'accuſatif ne vont point à notre langue, & la diſtinction que l'abbé de Dangeau fait de ſes verbes *pronominaux* relativement à ces deux cas du pronom, ſe trouve mal énoncée, quoique juſte & néceſſaire en ſoi. Je propoſerois volontiers de nommer *directs*, ceux dont il dit que le pronom eſt à l'accuſatif, parce que l'action tombe directement ſur le ſujet; & *indirects*, ceux dont il dit que le pronom eſt au datif, parce que l'action ne tombe qu'indirectement ſur le ſujet.

L'abbé Girard a auſſi fait uſage de l'adjectif *Pronominal*, pour dire, *Qui vient du pronom* ou *Qui tient de la nature du pronom*. Il nomme adjectifs *pronominaux*, les adjectifs poſſeſſifs des deux eſpèces, & ceux que j'ai nommés articles collectifs, partitifs, démonſtratifs. *Voyez* l'addition au mot ARTICLE. (*M.* BEAUZÉE.)

PRONONCER, v. act. & n. *Grammaire.* C'eſt articuler diſtinctement avec la voix & ſes organes tous les ſons de la langue. Il y a peu de gens

La voix, qui eſt l'interprète de nos ſentiments, reçoit toutes les impreſſions, tous les changements dont l'âme elle-même eſt ſuſceptible. Ainſi, dans la joie, elle eſt pleine, claire, coulante; dans la triſteſſe, au contraire, elle eſt trainante & baſſe: la colère la rend rude, impétueuſe, entrecoupée; quand il s'agit de confeſſer une faute, de faire ſatisfaction, de ſupplier, elle devient douce, timide, ſoumiſe; les exordes demandent un ton grave & modéré; les preuves, un ton plus élevé; les récits, un ton ſimple, uni, tranquile, & ſemblable à peu près à celui de la converſation. (Rollin, *Traité des études*, *tom. IV*, *pag.* 618, *& ſuiv.* (*Anonyme.*)

Prononciation des langues, *Grammaire.* La difficulté de ſaiſir les inflexions de la voix propres aux langues de chaque nation, eſt un des grands obſtacles pour les parler avec un certain degré de perfection. Cette difficulté vient de ce que les différents peuples n'attachent pas la même valeur, la même quantité, ni les mêmes ſons aux lettres ou aux ſyllabes qui les repréſentent: dans quelques langues on fait des combinaiſons de ces ſignes repréſentatifs qui ſont totalement inconnues dans d'autres. Il faut d'abord une oreille bien juſte pour apprécier ces ſons lorſqu'on les entend articuler aux autres, & enſuite il faut des organes aſſez flexibles ou aſſez exercés pour pouvoir imiter ſoi-même les inflexions ou les mouvements du goſier que l'on a entendu faire aux autres: la nature ou un long exercice peuvent ſeuls nous donner la facilité de *prononcer* les langues étrangères de la même manière que ceux qui les ont apriſes dès l'enfance; mais il eſt rare que les organes ſoient aſſez ſouples pour cela, ou que l'on s'obſerve aſſez ſcrupuleuſement dans la *Prononciation* des langues que l'on a voulu aprendre. Joignez à ces obſtacles, que ſouvent ceux qui enſeignent les langues n'ont point le talent de raprocher les différentes manières de prononcer la langue qu'ils montrent, de celles qui ſont connues dans la langue du diſciple qui aprend. Cependant, à l'exception d'un très-petit nombre d'inflexions de voix ou d'articulations particulières à quelques nations & inconnues à d'autres, il ſemble que l'on pourroit parvenir à donner à tout homme attentif la faculté de prononcer, du moins aſſez bien, les mots de toutes les langues actuellement uſitées en Europe. Le lecteur françois verra, qu'à quelques exceptions près, toutes les différentes articulations, ſoit des anglois, ſoit des allemands, ſoit des italiens, *&c*, peuvent être repréſentées de manière à pouvoir être ſaiſies aſſez parfaitement.

En exceptant les ſeuls anglois, tous les peuples de l'Europe attachent les mêmes ſons aux quatre premières voyelles *A*, *E*, *I*, *O*: la voyelle *U* ſouffre des différences. A l'égard des conſonnes ſeules, elles ont à peu près les mêmes ſons dans toutes les langues; mais lorſqu'elles ſont combinées, on leur attache une valeur très-différente. Les aſpirations gutturales qui ſont uſitées dans quelqnes langnes, ſont entièrement ignorées dans d'autres. Il eſt très-difficile de les peindre aux ieux, & l'on eſt obligé de tâcher d'exprimer le mouvement des organes pour en donner une idée à ceux dans la langue de qui ces ſortes d'aſpirations ſont inconnues. La différence de la quantité fait un obſtacle très-grand à la *Prononciation* des langues; c'eſt de cette différence que réſulte l'accent d'une langue ou ſa quantité: on a tâché de diſtinguer cette Proſodie par les ſignes qui marquent les longues & les brèves dans les exemples qui ſeront raportés dans cet article. Enfin la langue françoiſe fait nn uſage très-fréquent de ſyllabes nazales, comme dans les mots *en*, *on*, *intention*, &c: ſur qnoi il faut bien remarquer que ces ſons naſaux ſont preſque entièrement bannis de preſque toutes les autres langues qui font ſonner les *n*, & qui prononceroient les mots ſuſdits *enn*, *onn*, *inntennt-ionn.*

Nous remarquerons en dernier lieu, que preſque toutes les nations de l'Europe prétendent que leur orthographe eſt la meilleure, en ce qu'elles écrivent comme elles prononcent. Cette prétention eſt très-peu fondée; & ſi elle avoit lieu pour une langue, ce ſeroit pour l'eſpagnole plus tôt que pour ancune autre.

Parmi toutes les langues modernes, il n'y en a point dont la *Prononciation* s'écarte plus de celle de toutes les autres que la langue angloiſe: c'eſt auſſi cette langue qui va nous fournir le plus grand nombre d'exemples d'irrégularités. Ce ſont les ſeuls points auxquels nous nous arrêterons, vu qne des volnmes ſuffiroient à peine, ſi on vouloit donner la *Prononciation* des mots de toute cette langue & des autres, avec les exceptions continuelles que l'uſage y a introduites. On a déja remarqué que les anglois attachent des ſons différents de tous les autres peuples aux cinq voyelles *A*, *E*, *I*, *O*, *U*. Cette *Prononciation* biſarre peut ſe rendre en françois par *ai*, *i*, *aï*, *o*, *iou*. Cette règle, pour la *Prononciation* angloiſe des voyelles, ſouffre des exceptions perpétnelles qu'il n'y a que l'uſage qui puiſſe aprendre; *bäck*, le dos, ſe prononce en anglois comme on doit le faire en françois, au lieu que *bake*, cuire, ſe prononce comme on feroit *bāic*. L'*E* des anglois ſe prononce comme *I* dans les autres langues; ce qui ſouffre encore des exceptions infinies. A la fin des mots, il ſe mange ou eſt muet, & il ſe tranſpoſe lorſqu'il eſt ſuivi d'un *R*. *Baker*, boulanger, ſe prononce *baikre*, Deux *EE* ſont toujonrs nn *I* long; *meet*, rencontrer, ſe prononce *mīt*. L'*I* des anglois ſe prononce *ăï*; *iron*, fer, fait, *ăironn* Suivi d'un *R* à la fin d'un mot, il ſe prononce *eürr*; *ſir*, monſieur, fait *ſeürr*. L'*J* conſonne en anglnis ſe prononce comme *dg*; *James*, Jâques, fait en anglois *dgāims*. L'*O* des anglois tient le milieu

entre l'*A* & l'*O* des autres peuples, *frŏck :* d'un autre côté, *ſmoke*, ſumée, ſe prononce long, *ſmōke.* Les deux *OO* combinés ſe prononcent toujours comme *ou : moor*, marais, ſeroit en françois *mour. Or* à la fin d'un mot, eſt mangé & prononcé comme *re ; mayor* ſe prononce *malre.* L'*U* voyelle des anglois ſe prononce *iou ; duke*, duc, ſe prononce *diouk ;* mais dans *duck*, canard, il ſe prononce *doc.* L'*V* conſonne ſe prononce en anglois comme en françois : le double *W* ſe prononce comme *ou ; Water*, eau, ſe prononce comme *ouātre.*

Quant aux diphthongues, en anglois, *ai* fait *āi*, comme en françois, *au* & *aw* ſont un *a* long ; *law*, loi, fait *lā : ia* fait tantôt *i ; eat*, manger, ſe prononce *īte :* quelquefois il ſe prononce comme *é ; pleaſure* fait *pleſeürr : eu* ou *ew* ſont *iou ; crew* fait *criou : cy* fait comme *é ; ſidney* fait *ſidné : ou* ſe prononce *aŏ* très-bref ; *ground*, terrein, fait *graŏnd : ow* fait *ō* long ; *bowl* ſe prononce *bāule.* Les mots anglois dérivés du latin ou du françois & terminés en *tion*, comme *inclination*, ſe prononceroient *chiŏnn*, *inclinaichiŏnn.* Les anglois n'ont point de ſyllabes naſales ; *king*, roi, doit ſe prouoncer *kigne.*

Le *ch* des anglois, ſoit au commencement ſoit à la fin d'un mot, fait comme en françois *TCH ; each*, chacun, ſe prononce *ītch ; chooſe*, choiſir, fait *tchōuze.*

Les anglois mangent un grand nombre de conſonnes dans leurs mots : *knight*, chevalier, ſe prononce *na-ĭtt ; kniſe*, couteau, ſe prononce comme *na ĭff ; walk*, marcher, fait *ouāke.*

Les anglois n'ont point d'aſpirations gutturales dans leur langue, non plus que les françois : mais une *Prononciation* qui leur eſt particulière, & que la plupart des étrangers ne peuvent preſque jamais ſaiſir, c'eſt celle du *th ;* elle ſe préſente très-fréquemment dans la langue, ſoit au commencement, ſoit à la fin, ſoit au milieu des mots. On ne peut point en décrire la *Prononciation* pour un françois, à moins de dire que le ſon en eſt à peu près le même que d'un *S* prononcé par une langue épaiſſe ; ou bien en appuyant la langue contre les dents ſupérieures, & en forçant le ſon de l'*S* entre la langue & les dents. *The*, l'article *le* ou *la ; faith*, la foi ; *either*, l'un & l'autre ; fourniſſent des exemples de cette *Prononciation* ſingulière.

Les italiens prononcent toutes les voyelles de même que les françois, excepté que leur *U* ſe prononce *ou ;* leur *A* & leur *E* eſt plus ou moins ouvert. Leur *C*, lorſqu'il précède un *I* ou un *E*, comme dans *cercar*, chercher, *ciaſcheduno*, chacun, ſe prononce comme *tche* ou *tchi* en françois ; ainſi, on diroit *tchercar* & *tchiaſchedouno : G*, ſuivi d'un *E* ou d'un *I*, ſe prononce comme en françois, *dg ; giammai* ſeroit *dgiammaï ; géloſia* fait *dgélosīa :* les deux *gg* ſe prononcent de la même manière ; *reggio* fait *redgio : ſc* fait comme *ch*, lorſqu'il précède un *E* & un *I ; ſcelta*, recueil, fait en françois l'effet de *chelta*, *ſciolto* fait *chiolto.* Le *ch* des italiens a le ſon du *K* en françois ; *perche* fait *perké. ZZ*, en italien, ſe rendroit en françois par *dz ; vezzoſa*, jolie, fait *vedzoſa.* Les italiens n'ont point d'aſpirations gutturales, non plus que les françois ; ils n'ont point de ſyllabes naſales.

Dans la langue eſpagnole, les voyelles ont le même ſon que dans le françois, excepté l'*U*, qui fait *ou.* La *Prononciation* qui diffère le plus de celle des autres langues, chez les eſpagnols, eſt celle de l'*J* conſonne & de l'*X ;* ces deux lettres s'expriment par une aſpiration tirée du fonds du goſier, que l'on ne peut décrire ou peindre aux yeux que très-imparfaitement par *kh*, en aſpirant fortement l'*H.* Le *Ç* avec une cédille, comme dans *moça*, fille, a l'effet d'une *S* épaiſſe ou graſſéyée, à peu près comme le *TH* des anglois, mais un peu plus adouci. Les deux *LL* ſont toujours mouillées ; *olla* fait *oillia*, ou *oiglia :* ſouvent le *B* ſe prononce comme un *V* conſonne : le *G* devant un *E* ou un *I* eſt aſpiré, mais moins fortement que l'*J* conſonne : les deux *NN*, comme dans *ſennora*, ſe prononcent en françois comme *ſeignora.*

Les portugais, dont la langue eſt preſque la même que celle des eſpagnols, ont les mêmes *Prononciations* qu'eux : celles qui différencient le portugais ſont *aon*, qui ſe prononce *am ; relaçaon*, relation, fait *relaſſam : nh* ou *lh* ſe mouille ; *ſenhora* fait *ſeignora ; caravalho* ſe prononce *caravaiglio.*

Dans la langue allemande, les voyelles ſe prononcent de même que dans le françois, à l'exception de l'*U* voyelle, qui fait *ou :* cependant, dans la baſſe Allemagne, la *Prononciation* françoiſe de l'*U* n'eſt point inconnue ; mais alors on met un petit c au deſſus, Ü. Dans la haute Allemagne, cette *Prononciation* n'eſt point uſitée, & Ü ſe prononce comme *I.* Les premiers prononcent le mot *Übel*, mal, comme en françois *ūble ;* les derniers, comme *īble ;* l'*V* conſonne ſe prononce comme un *F*, *vatter*, père, fait *fätre :* le double *W* a le ſon de l'*V* conſonne en françois : l'*E*, lorſqu'il ſuit un *I*, ne fait qu'alonger cet *I* ſans ſe faire ſentir ; *die*, la, ſe prononce *dī : el*, *er*, *en*, à la fin des mots, ſe mangent ou ſe tranſpoſent ; *vogel*, *waſſer*, *haben*, ſont *fogle*, *vaſſre*, *habn : ſch* fait, chez les allemands, ce que *ch* fait en françois ; *ſchelm* ſe prononce comme *chelm.* L'*J* conſonne des allemands ne diffère point comme en françois ; *Jeſus* ſe prononce *Iéſous.* Le *G* des allemands ſe prononce avec aſpiration ; *berg* fait à peu près *berkh* : mais le *ch* s'exprime par une aſpiration de la gorge très-marquée, comme ſi l'on vouloit pouſſer fortement l'haleine du fond de l'eſtomac ; *ich*, je, fait à peu près *ikhh.* Cette

Prononciation

Prononciation eſt très-difficile pour les étrangers, ſurtout quand le *ch* eſt encore combiné avec d'autres conſonnes, comme dans *hechts*, &c. En général, les allemands combinent pluſieurs conſonnes; ce qui rend leur *Prononciation* rude & ſouvent impoſſible à ſaiſir pour ceux dont les organes n'y ſont point accoutumés dès leur tendre jeuneſſe; *kopff*, la tête, *ſchwartz*, noir, *&c.* Le *Z*, chez les allemands, ſe prononce comme *ts*; *zinn*, étain, fait en françois *tsinn*. Quant aux diphthongues, *au* fait *dou*; *hauſſ*, maiſon, ſe prononce *hâouſſ*: *ei*, *eu*, & *ey*, fait *aï*. *Œ* ſe prononce comme *é*; & dans la baſſe Allemagne, comme *eu*: les uns prononcent *ſchoᵉon*, beau, comme *chêne*; les autres comme *chëune*. Les allemands n'ont point de naſales; ils font ſonner les *n* qui ſuivent les voyelles: le mot *menſchen*, les hommes, ſe prononce *mennchenn*; *kling*, lame, fait *kligne*. Dans pluſieurs provinces de l'Allemagne, les habitants confondent ſans ceſſe les *B* & les *P*, les *D* & les *T*; ce qui n'eſt pas un vice de la langue, mais un défaut dans ceux qui la parlent.

La langue flamande ou hollandoiſe, quoiqu'entièrement dérivée de l'allemand, a cependant quelques *Prononciations* très-différentes. L'*U* voyelle a le même ſon qu'en françois; l'*V* conſonne fait *f* comme en allemand; le double *W* a le ſon de l'*V* conſonne en françois; *aa*, *ee*, *oo*, ne font qu'alonger ces voyelles; *maur*, *zeer*, *doof*, ſont, *mâr*, *zêr*, *daûf*. *Œ* ſe prononce *ou*; *moer*, marais, fait *môur*: *ouw* fait *ooü*; *vrouw*, femme, fait *froüe*: *uy* fait *eu*; *huys*, maiſon, fait *heuſſ*: l'*y* ſe prononce comme *ë-i*; *vry*, libre, fait *frë-i*. Les hollandois n'ont point la *Prononciation* du *ch* comme en françois: leur *ſch* diffère de celui des allemands, & ſe rend par une aſpiration très-forte de la gorge, que l'on peut rendre à peu près par *ſkhh*; *ſchaats*, patin, fait *ſkhhâts*: le *g* ou *gh* des hollandois ſe prononce avec aſpiration, à peu près comme *ch* des allemands. Ils n'ont point de ſyllabes naſales; *vrind*, ami, ſe prononce *frinnd*.

Les langues ſuédoiſe & danoiſe ſont dérivées de l'allemand, & ont une très-grande affinité avec lui; leur *Prononciation* n'a, dit-on, rien qui les caractériſe & qui les diſtingue ſenſiblement de celle des allemands.

La langue des ruſſes, des polonois, des bohémiens, des croates, des illyriens, des dalmatiens, des boſniens, des ſerviens, des bulgares, & des ſclavons, eſt la même, avec très-peu de différence, au point que tous ces peuples s'entendent; c'eſt l'eſclavon qu'ils parlent.

Les ruſſes ont un plus grand nombre de caractères que les autres nations: quelques-uns de ces caractères ont la valeur des diphthongues, comme *ia*, *ie*, *iou*; d'autres marquent des conſonnes combinées, & font l'effet de *tz*, *tch*, *ſch*, *ts* ou *tz*; le mot *czar* ſe prononce *tzaar*: ils prononcent les cinq voyelles de la même manière que les autres peuples: leur *u* fait *ou*. Les ruſſes ont l'*y*; l'éta des grecs, qu'ils prononcent de même qu'eux, c'eſt l'*E* bélant ou *aï*: l'*V* conſonne, ainſi que le double *W* au commencement d'un mot, ſe prononce comme en françois; mais à la fin d'un mot il ſe prononce toujours comme un *F*; *czernishew* ſe prononce *tchernichef*; *vaſili oſtrow* fait *vazili oſtrof*. La langue ruſſe fait uſage du χ des grecs; il ſe prononce avec une aſpiration gutturale, & fait l'effet du *ch* des allemands: le *G* demande une aſpiration moins ſenſible. Les ruſſes font uſage du lambda ou λ des grecs, qui fait l'effet des deux *LL* mouillées. Le ſon de l'*N*, lorſqu'elle précède *ia* ou *ie*, ſe prononce comme *gn* en françois dans le mot *ſoigner*. Chez les ruſſes, le *C* fait toujours *S*, & ne ſe confond jamais avec le *K*, comme dans les autres langues. Ils ont une lettre qui répond au *phi* ou φ des grecs, & qui ſe prononce de même. Le *Z* des ruſſes ſe prononce comme l'*j* conſonne en françois dans le mot *jamais*; *zemla* fait *jemla*.

Telles ſont en abrégé les principales différences qui ſe trouvent dans la *Prononciation* de la plupart des langues qui ſe parlent en Europe. Un grand nombre de volumes ſuffiroit à peine, ſi l'on vouloit entrer dans les détails de tous les mots de chaque langue; il n'y a qu'un long uſage & l'habitude qui puiſſent aprendre les irrégularités & les exceptions que la *Prononciation* rencontre chez les différents peuples. On finira donc par obſerver qu'il n'y a point de langue en Europe qui prononce moins comme elle écrit, que la langue françoiſe: vérité dont on ſera forcé de convenir, pour peu que l'on y faſſe attention. (*Le baron* D'HOLBAC.)

(N.) PROODIQUE, adj. Vers *proodique*. Dans la Poéſie ancienne, on déſignoit ainſi un grand vers ou pluſieurs grands vers, par raport à un plus petit qui les ſuivoit & terminoit la ſtrophe ou le couplet. Ainſi, dans un diſtique compoſé d'un hexamètre & d'un pentamètre, le vers hexamètre eſt le *proodique*, & le pentamètre eſt l'épode: dans les vers ſapphiques, les trois premiers vers de chaque ſtrophe ſont *proodiques*, & le vers adonique qui les ſuit eſt l'épode. *Voyez* ÉPODE.

Proodique vient des mots grecs πρὸ, *ante*, & ᾄδω, *canto*, & ſignifie, par conſéquent, *qui ſe chante auparavant*. Le mot *Épode* a une origine pareille & un ſens analogue; ἐπὶ, *poſt*, & ᾄδω, *canto*; ce qui ſe dit du vers *qui doit être chanté à la fin*. (*M.* BEAUZÉE.)

PROPOSITION, ſ. f. *Grammaire*. Du Marſais (au *mot* CONSTRUCTION) a traité ſi amplement ce qui concerne la *Propoſition*, entendue grammaticalement, qu'il n'y auroit plus qu'à renvoyer à cet article, qu'il faut conſulter en effet, ſi je n'avois à

faire quelques obſervations, que je crois néceſſaires, ſur cet objet.

Notre grammairien philoſophe dit que la *Propoſition* eſt un aſſemblage de mots qui, par le concours des différents raports qu'ils ont entre eux, énoncent un jugement ou quelque conſidération particulière de l'eſprit, qui regarde un objet comme tel : il me ſemble qu'il y a quelque inexactitude dans cette définition.

Le ſeul mot latin *moriemur*, par exemple, eſt une *Propoſition* entière, & rien n'y eſt ſouſentendu ; la terminaiſon indique que le ſujet eſt la première perſonne du pluriel ; & dès qu'il eſt déterminé par là, on ne doit pas le ſuppléer par *nos*, parce que ce ſeroit tomber dans la périſſologie, ou du moins introduire le pléonaſme : or la conſtruction analytique, loin de l'introduire, a pour objet de le ſupprimer, ou du moins d'en faire remarquer la rédundance par raport à l'intégrité grammaticale de la *Propoſition*. Si donc *moriemur* eſt une *Propoſition* pleine, on ne doit point dire que la *Propoſition* eſt un aſſemblage de mots.

L'auteur ajoûte qu'elle énonce un jugement ou quelque conſidération particulière de l'eſprit, qui regarde un objet comme tel : il prétend par là indiquer deux ſortes de *Propoſitions* ; les unes directes, qui énoncent un jugement ; les autres indirectes, qu'il nomme ſimplement *énonciatives*, & qui n'entrent, dit-il, dans le diſcours que pour y énoncer certaines vûes de l'eſprit. Tout cela, ſi je ne me trompe, eſt véritablement *quid unum & idem* ; en voici la preuve.

Nous parlons pour tranſmettre aux autres hommes nos connoiſſances ; & nos connoiſſances ne ſont autre choſe que la perception de l'exiſtence intellectuelle des êtres, ſous telle ou telle relation à telle ou telle modification. Si un être a véritablement en ſoi la relation ſous laquelle il exiſte dans notre eſprit, nous en avons une connoiſſance vraie : s'il n'a pas en ſoi la relation ſous laquelle il exiſte dans notre eſprit, la connoiſſance que nous en avons eſt fauſſe : mais vraie ou fauſſe, cette connoiſſance eſt un jugement, & l'expreſſion de ce jugement eſt une *Propoſition*. « Il n'y a » autre choſe dans un jugement, dit s'Graveſande (*Introd. à la Philoſ. liv. II, chap. 7, n°. 401*), » qu'une perception » : & il venoit de dire (*n°. 400*), que la perception de la relation qu'il y a entre deux idées, s'appelle *jugement*. » Pour qu'un » jugement ait lieu, dit-il encore, deux idées » doivent être préſentes à notre âme . . . . dès » que les idées ſont préſentes, le jugement ſuit ». Je ne différe de ce philoſophe que par l'expreſſion : il dit deux idées, & je détermine, moi, l'idée d'un ſujet & celle d'un attribut ; c'eſt un peu plus de préciſion : il dit que les deux idées doivent être préſentes à notre âme, & moi, je dis que le ſujet exiſte dans notre eſprit ſous une relation à quelque modification : on verra ailleurs pourquoi j'aime mieux dire *exiſtence intellectuelle*, que *préſence dans notre âme*. (*Voyez* VERBE) ; il ſuffit ici que l'on ſente que ces expreſſions rentrent dans le même ſens. Quant au fonds de la doctrine qui nous eſt commune, c'eſt celle des meilleurs logiciens ou métaphyſiciens ; & ſi on lit avec l'attention convenable les deux premiers chapitres du premier livre de la *Recherche de la vérité*, & le troiſième chapitre de la ſeconde partie de l'*Art de penſer*, on n'y trouvera pas autre choſe.

Cela étant, je le demande, quelle différence y a-t-il entre un jugement qui eſt la perception de l'exiſtence intellectuelle d'un ſujet ſous telle relation à telle manière d'être, & ce que du Marſais appelle *une conſidération particulière de l'eſprit*, qui regarde un objet comme tel ? L'eſprit ne peut regarder cet objet comme tel, qu'autant qu'il en aperçoit en ſoi-même l'exiſtence ſous telle manière d'être ; car ce n'eſt que par là qu'un objet eſt tel. Ainſi, il faut convenir qu'il n'y a en effet qu'un jugement qui puiſſe être le type ou l'objet d'une *Propoſition* ; & je conclus qu'il faut dire qu'*une* Propoſition *eſt l'expreſſion totale d'un jugement*.

Que pluſieurs mots ſoient réunis pour cela, ou qu'un ſeul, au moyen des idées acceſſoires que l'uſage y aura attachées, ſuffiſe pour cette fin ; l'expreſſion eſt totale, dès qu'elle énonce l'exiſtence intellectuelle du ſujet ſous telle relation à telle ou telle modification. De même encore, que le jugement énoncé ſoit celui que l'on ſe propoſe directement de faire connoître, ou qu'il ſoit ſubordonné d'une manière quelconque à celui que l'on enviſage principalement ; c'eſt toujours un jugement, dès qu'il énonce l'exiſtence intellectuelle du ſujet ſous telle relation à telle modification ; & l'expreſſion totale, ſoit du jugement direct, ſoit du jugement indirect & ſubordonné, eſt également une *Propoſition*.

Je réduis à deux chefs les obſervations que la Grammaire eſt chargée de faire ſur cet objet, qui ſont la matière & la forme de la *Propoſition*.

I. La matière grammaticale de la *Propoſition*, c'eſt la totalité des parties intégrantes dont elle peut être compoſée, & que l'analyſe réduit à deux, ſavoir le Sujet & l'Attribut.

Le Sujet eſt la partie de la *Propoſition* qui exprime l'être dont l'eſprit aperçoit l'exiſtence ſous telle ou telle relation à quelque modification ou manière d'être.

L'Attribut eſt la partie de la *Propoſition* qui exprime l'exiſtence intellectuelle du ſujet ſous cette relation à quelque manière d'être.

Ainſi, quand on dit *Dieu eſt juſte*, c'eſt une *Propoſition* qui renferme un Sujet, *Dieu*, & un Attribut, *eſt juſte*. *Dieu* exprime l'être dont l'eſprit aperçoit l'exiſtence ſous la relation de convenance

avec la juſtice ; *eſt juſte* en exprime l'exiſtence ſous cette relation ; *eſt*, en particulier, exprime l'exiſtence du Sujet ; *juſte* en exprime le rapport de convenance à la juſtice. Si la relation du Sujet à la manière d'être eſt de diſconvenance, on met avant le verbe une négation, pour indiquer le contraire de la convenance, *Deus* NON *eſt mendax*.

L'Attribut contient eſſenciellement le verbe, dit du Marſais, *parce que le verbe eſt dit du Sujet*. « Si l'Attribut contient eſſenciellement le » verbe, il s'enſuit, dit l'abbé Fromant (*Suppl. aux chap.* 13 *&* 14 *de la II partie de la Gram. génér.*) » que le verbe n'eſt pas une ſimple liaiſon ou copule, comme la plupart des logiciens le prétendent ; il s'enſuit qu'il n'y a point » de mot qui ſoit réduit à ce ſeul uſage. Ainſi, » quand on dit *Dieu eſt tout-puiſſant* ; ce n'eſt » pas la toute-puiſſance ſeule que l'on reconnoît » en Dieu, c'eſt l'exiſtence avec la toute-puiſſance : » le verbe eſt donc le ſigne de l'exiſtence réelle » ou imaginée du ſujet de la *Propoſition* auquel » il lie cette exiſtence & tout le reſte ». Il n'étoit pas poſſible de mieux développer les conſéquences du principe de du Marſais, & je ne ſais même ſi ce philoſophe les avoit bien enviſagées ; car partout où il parle du verbe, il ſemble en faire principalement conſiſter la nature dans l'expreſſion d'une action. (*Voyez* Accident, Actif, Conjugaison.) Il eſt vrai que l'abbé Fromant tourne ces conſéquences en objection, qu'il croit que le verbe ſubſtantif ne ſignifie que l'affirmation, & que la définition que MM. de Port-Royal donnent du verbe eſt très-juſte. » Car, dit-il, quand je dis *Dieu eſt tout-puiſ-* » *ſant*, c'eſt la toute-puiſſance ſeule que je re- » connois, que j'affirme en Dieu pour le moment » préſent : il ne s'agit point de l'exiſtence, elle » eſt ſuppoſée & reconnue ; le verbe *eſt* ne ſignifie » que la ſimple affirmation de l'Attribut *tout-* » *puiſſant*, qu'il lie avec le Sujet *Dieu* ». Ce qui trompe ici le ſavant Principal de Vernon, c'eſt l'idée de l'exiſtence : il n'eſt pas queſtion de l'exiſtence réelle du ſujet, mais de ſon exiſtence intellectuelle, de ſon exiſtence dans l'eſprit de celui qui parle, laquelle eſt toujours l'objet d'une *Propoſition*, & que je ferai voir être le caractère eſſenciel du verbe. (*Voyez* Verbe.) Ainſi, loin d'abandonner le principe de du Marſais, à cauſe des conſéquences qui en ſortent, je les regarde comme une confirmation du principe, vu qu'elles tiennent d'ailleurs à ce qu'une analyſe rigoureuſe nous aprend de la nature du verbe. Diſons donc avec notre grammairien-philoſophe, que l'Attribut commence toujours par le verbe.

Le Sujet & l'Attribut peuvent être, 1°. ſimples ou compoſés, 2°. incomplexes ou complexes.

1°. Le Sujet eſt *ſimple*, quand il préſente à l'eſprit un être déterminé par une idée unique. Tels ſont les ſujets des *Propoſitions* ſuivantes : *Dieu eſt éternel ; les hommes ſont mortels ; la gloire qui vient de la vertu a un éclat immortel ; les preuves dont on appuie la vérité de la religion chrétienne ſont invincibles ; craindre Dieu eſt le commencement de la ſageſſe*. En effet, *Dieu* exprime un Sujet déterminé par l'idée unique de la nature individuelle de l'Être ſuprême ; *les hommes*, un ſujet déterminé par la ſeule idée de la nature ſpécifique commune à tous les individus de cette eſpèce ; *la gloire qui vient de la vertu*, un Sujet déterminé par l'idée unique de la nature générale de la *gloire* reſtreinte par l'idée de la vertu enviſagée comme un fondement particulier ; *les preuves dont on appuie les vérités de la religion chrétienne*, autre Sujet déterminé par l'idée unique de la nature commune des *preuves* reſtreinte par l'idée de l'application à *la vérité de la religion chrétienne* ; enfin ces mots, *craindre Dieu*, préſentent encore à l'eſprit un Sujet déterminé par l'idée unique d'une crainte actuelle reſtreinte par l'idée d'un objet particulier, qui eſt *Dieu*.

Le Sujet au contraire eſt *compoſé*, quand il comprend pluſieurs Sujets déterminés par des idées différentes. Ainſi, quand on dit, *La foi, l'eſpérance, & la charité ſont trois vertus théologales* ; le Sujet total eſt compoſé, parce qu'il comprend trois Sujets déterminés, chacun par l'idée caractériſtique de ſa nature propre & individuelle. Voici une autre *Propoſition* dont le Sujet total eſt pareillement compoſé en apparence, quoiqu'au fonds il ſoit ſimple : *Croire à l'Évangile & vivre en païen, eſt une extravagance inconcevable* ; il ſemble que *croire à l'Évangile* ſoit un premier Sujet partiel, & que *vivre en païen* en ſoit un ſecond : mais l'Attribut ne peut pas convenir ſéparément à chacun de ces deux prétendus Sujets, puiſqu'on ne peut pas dire que *croire à l'Évangile eſt une extravagance inconcevable* ; ainſi, il faut convenir que le véritable Sujet eſt l'idée unique de la réunion de ces deux idées particulières, & par conſéquent que c'eſt un Sujet ſimple.

Ce que j'appelle ici *Sujet compoſé*, du Marſais le nomme *Sujet multiple* ; & c'eſt, dit-il, lorſque, pour abréger, on donne un Attribut commun à pluſieurs objets différents.

Malgré l'exactitude ordinaire de ce ſavant grammairien, j'ôſe dire que l'aſſertion dont il s'agit eſt une définition fauſſe ou du moins haſardée, puiſqu'elle peut faire prendre pour Sujet multiple ou compoſé un Sujet réellement ſimple. Quand on dit, par exemple, *Les hommes ſont mortels*, on donne, pour abréger, l'Attribut commun *ſont mortels* à pluſieurs objets différents ; & c'eſt au lieu de dire *Pierre eſt mortel, Jaques eſt mortel, Jean eſt mortel*, &c : on pourroit donc conclure de la définition de du Marſais, que le Sujet *les hommes* eſt multiple ou compoſé, quoiqu'il ſoit ſimple & avoué ſimple par cet auteur : *Un Sujet ſimple*, dit-il, *eſt énoncé en un ſeul mot* ; le ſoleil eſt levé, *Sujet ſimple au ſingulier* ; les aſtres brillent, *Sujet ſimple au pluriel*.

Au reſte, cette définition n'eſt pas plus exacte que celle du Sujet multiple ou compoſé : pour s'en convaincre, il ne faut que ſe rappeler les exemples que j'ai cités des Sujets ſimples ; aucun de ceux qui ſont énoncés en pluſieurs mots n'eſt deſtiné à réunir pluſieurs objets différents ſous un Attribut commun, comme l'exige notre grammairien. C'eſt qu'en effet la ſimplicité du Sujet dépend & doit dépendre, non de l'unité du mot qui l'exprime, mais de l'unité de l'idée qui le détermine.

L'Attribut peut être également ſimple ou compoſé.

L'Attribut eſt ſimple, quand il n'exprime qu'une ſeule manière d'être du Sujet, ſoit qu'il le faſſe en un ſeul mot, ſoit qu'il en emploie pluſieurs. Ainſi, quand on dit, *Dieu eſt éternel*, *Dieu gouverne toutes les parties de l'univers*; *un homme avare recherche avec avidité des biens dont il ignore le véritable uſage*; *être ſage avec excès c'eſt être fou* : les Attributs de toutes ces *Propoſitions* ſont ſimples, parce que chacun n'exprime qu'une ſeule manière d'être du Sujet : *eſt éternel*, *gouverne toutes les parties de l'univers*, ſont deux Attributs qui expriment chacun une manière d'être de Dieu, l'un dans le premier exemple, l'autre dans le ſecond; *recherche avec avidité des biens dont il ignore le véritable uſage*, c'eſt une manière d'être d'un homme avare; *être fou*, c'eſt une manière d'être de ce que l'on appelle *être ſage avec excès*.

L'Attribut eſt compoſé, quand il exprime pluſieurs manières d'être du Sujet. Ainſi, quand on dit, *Dieu eſt juſte & tout-puiſſant*, l'Attribut total eſt compoſé, parce qu'il comprend deux manières d'être de Dieu, la juſtice & la toute-puiſſance.

Les *Propoſitions* ſont pareillement ſimples ou compoſées, ſelon la nature de leur ſujet & de leur attribut.

Une *Propoſition* ſimple eſt celle dont le ſujet & l'attribut ſont également ſimples, c'eſt à dire, également déterminés par une ſeule idée totale. Exemples : *La ſageſſe eſt précieuſe*; *la puiſſance légiſlative eſt le premier droit de la ſouveraineté*; *la conſidération qu'on accorde à la vertu eſt préférable à celle qu'on rend à la naiſſance*.

Une *Propoſition* compoſée eſt celle dont le ſujet ou l'attribut ou même ces deux parties ſont compoſées, c'eſt à dire, déterminées par différentes idées totales.

Une *Propoſition* compoſée par le ſujet peut ſe décompoſer en autant de *Propoſitions* ſimples qu'il y a d'idées partielles dans le ſujet compoſé ; & elles auront toutes le même attribut & des ſujets différents. *L'Écriture & la Tradition ſont les appuis de la ſaine Théologie* : il y a ici deux ſujets, *l'Écriture* & *la Tradition*; de là les deux *Propoſitions* ſimples ſous le même attribut : 1°. *l'Écriture eſt un appui de la ſaine Théologie*; 2°. *la Tradition eſt un appui de la ſaine Théologie*.

Une *Propoſition* compoſée par l'attribut peut ſe décompoſer en autant de *Propoſitions* ſimples qu'il y a d'idées partielles dans l'attribut compoſé ; & elles auront toutes le même ſujet & des attributs différents. *La plupart des hommes ſont aveugles & injuſtes* : il y a ici deux attributs, *ſont aveugles* & *ſont injuſtes*; de là les deux *Propoſitions* ſimples avec le même ſujet : 1°. *la plupart des hommes ſont aveugles*; 2°. *la plupart des hommes ſont injuſtes*. La décompoſition eſt preſque ſenſible dans cette belle ſtrophe d'Horace (II. *Od.* vij.)

Auream quiſquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obſoleti
Sordibus tecti, caret invidendâ
Sobrius aulâ.

Une *Propoſition* compoſée par le ſujet & par l'attribut peut ſe décompoſer, 1°. en autant de *Propoſitions*, ayant le même attribut compoſé qu'il y a d'idées partielles dans le ſujet; 2°. chacune de ces *Propoſitions* élémentaires peut ſe décompoſer encore en autant de *Propoſitions* ſimples qu'il y a d'idées partielles dans l'attribut compoſé : en ſorte que chacune des idées partielles du ſujet compoſé pouvant être comparée avec chacune des idées partielles de l'attribut compoſé, & chaque comparaiſon donnant une *Propoſition* ſimple, le nombre des *Propoſitions* ſimples qui ſortiront de celle qui eſt compoſée par le ſujet & par l'attribut, eſt égal au nombre des idées partielles du ſujet compoſé, multiplié par le nombre des idées partielles de l'attribut compoſé. *Les ſavants & les ignorants ſont ſujets à ſe tromper, prompts à ſe décider, & lents à ſe rétracter* : il y a ici deux ſujets ſimples, 1°. *les ſavants*, 2°. les *ignorants* ; & trois attributs ſimples, 1°. *ſont ſujets à ſe tromper*, 2°. *ſont prompts à ſe décider*, 3°. *ſont lents à ſe rétracter* ; il en ſortira donc deux fois trois, ou ſix *Propoſitions* ſimples : en les comparant entre elles par le ſujet, trois auront pour ſujet commun l'un des deux ſujets élémentaires, & partageront entre elles les trois attributs ; trois autres auront pour ſujet commun l'autre ſujet élémentaire, & partageront de même les trois attributs : ſi on les compare par l'attribut, deux auront pour attribut commun le premier attribut élémentaire, deux autres auront le ſecond attribut, les deux dernières le dernier attribut ; & les deux qui auront un attribut commun, partageront entre elles les deux ſujets.

1°. *Les ſavants ſont ſujets à ſe tromper.*
2°. *Les ſavants ſont prompts à ſe décider.*
3°. *Les ſavants ſont lents à ſe rétracter.*
4°. *Les ignorants ſont ſujets à ſe tromper.*
5°. *Les ignorants ſont prompts à ſe décider.*
6°. *Les ignorants ſont lents à ſe rétracter.*

Juſqu'ici je n'ai donné d'exemples de *Propoſitions* compoſées que de celles que les logiciens

appellent *copulatives*, parce que les parties compoſantes y ſont liées par une conjonction copulative; mais je n'ai pas prétendu donner l'exlution aux antres eſpèces, dont les parties compoſantes ſont liées par tonte autre conjonction : je crois ſeulement que les diſtinctions obſervées en Logique ſont inutiles à la Grammaire, qui ne doit remarquer que ce qui eſt néceſſaire à la compoſition des *Propoſitions*, & qui n'eſt nullement chargée d'en diſcuter la vérité.

2°. Le Sujet eſt *incomplexe*, quand il n'eſt exprimé que par un nom, un pronom, ou un infinitif, qui ſont les ſeules eſpèces de mots qui puiſſent préſenter à l'eſprit un Sujet déterminé. Tels ſont les Sujets des *Propoſitions* ſuivantes : *Dieu eſt éternel; les hommes ſont mortels; nous naiſſons pour mourir; dormir eſt un temps perdu.*

Il y a apparence que du Marſais confondoit le Sujet incomplexe avec le ſimple, quand il donnoit de celui-ci une définition qui ne peut convenir qu'à l'autre. En effet, il définit de ſuite le Sujet ſimple, le Sujet multiple, que j'appelle *compoſé*, & le Sujet complexe, ſans en oppoſer aucun à celui qu'il nomme *complexe*. Il y a cependant une très-grande différence entre le Sujet ſimple & l'incomplexe : le Sujet ſimple doit être déterminé par une idée unique, voilà ſon eſſence; mais il peut être ou n'être pas incomplexe, parce que ſon eſſence eſt indépendante de l'expreſſion, & que l'idée unique qui le détermine peut être ou n'être pas conſidérée comme le réſultat de pluſieurs idées ſubordonnées, ce qui donne indifféremment un ou pluſieurs mots : au contraire l'eſſence du Sujet incomplexe tient tout à fait à l'expreſſion, puiſqu'il ne doit être exprimé que par un mot.

Le Sujet eſt *complexe*, quand le nom, le pronom, ou l'infinitif eſt accompagné de quelque addition qui en eſt un complément explicatif ou déterminatif. Tels ſont les ſujets des *Propoſitions* ſuivantes : *Les livres utiles ſont en petit nombre; les principes de la Morale méritent attention; vous qui connoiſſez ma conduite jugez-moi; craindre Dieu eſt le commencement de la ſageſſe :* où l'on voit le nom *livres* modifié par l'addition de l'adjectif *utiles*, qui en reſtreint l'étendue; le nom *principes* modifié par l'addition de ces mots *de la Morale*, qui en eſt un complément déterminatif; le pronom *vous* modifié par l'addition de la *Propoſition* incidente *qui connoiſſez ma conduite*, laquelle en eſt explicative; & l'infinitif *craindre* déterminé par l'addition du complément objectif *Dieu*.

On voit, par la notion que je donne ici du Sujet complexe, que ce n'eſt pas ſeulement une *Propoſition* incidente qui le rend tel, mais toute addition qui en dévelope le ſens ou qui le détermine par quelque idée particulière qu'elle y ajoûte. Le mot principal auquel eſt faite l'addition, eſt le Sujet grammatical de la *Propoſition*, parce que c'eſt celui qui ſeul eſt ſoumis en qualité de Sujet aux lois de la Syntaxe de chaque langue; ce même mot, avec l'addition qui le rend complexe, eſt le Sujet logique de la *Propoſition*, parce que c'eſt l'expreſſion totale de l'idée déterminée dont l'eſprit aperçoit l'exiſtence intellectuelle ſous telle ou telle relation à tel Attribut.

L'Attribut peut être également incomplexe ou complexe.

L'Attribut eſt incomplexe, quand la relation du Sujet à la manière d'être dont il s'agit y eſt exprimée en un ſeul mot, ſoit que ce mot exprime en même temps l'exiſtence intellectuelle du Sujet, ſoit que cette exiſtence ſe trouve énoncée ſéparément. Ainſi, quand on dit, *Je lis, je ſuis attentif*, les Attributs de ces deux *Propoſitions* ſont incomplexes, parce que dans chacun on exprime en un ſeul mot la relation du Sujet à la manière d'être qui lui eſt attribuée; *lis* énonce tout à la fois cette relation & l'exiſtence du ſujet, & il équivaut à *ſuis liſant; attentif* n'énonce que la relation de convenance du ſujet à l'Attribut.

L'Attribut eſt complexe, quand le mot principalement deſtiné à énoncer la relation du Sujet à la manière d'être qu'on lui attribue, eſt accompagné d'autres mots qui en modifient la ſignification. Ainſi, quand on dit, *Je lis avec ſoin les meilleurs grammairiens, & je ſuis attentif à leurs procédés;* les Attributs de ces deux *Propoſitions* ſont complexes, parce que dans chacun le mot principal eſt accompagné d'autres mots qui en modifient la ſignification. *Lis*, dans le premier exemple, eſt ſuivi de ces mots, *avec ſoin*, qui préſentent l'action de lire comme modifiée par un caractère particulier; & enſuite de ceux-ci, *les meilleurs grammairiens*, qui déterminent la même action de lire par l'application de cette action à un objet ſpécial. *Attentif*, dans le ſecond exemple, eſt accompagné de ces mots, *à leurs procédés*, qui reſtreignent l'idée générale d'attention par l'idée ſpéciale d'un objet déterminé.

Les *Propoſitions* ſont également incomplexes ou complexes, ſelon la forme de l'énonciation de leur ſujet & de leur attribut.

Une *Propoſition* incomplexe, eſt celle dont le ſujet & l'attribut ſont également incomplexes. Exemples : *La ſageſſe eſt précieuſe; vous parviendrez; mentir eſt une lâcheté.*

Une *Propoſition* complexe, eſt celle dont le ſujet ou l'attribut ou même ces deux parties ſont complexes. Exemples : *La puiſſance légiſlative eſt reſpectable; les preuves dont on appuie la vérité de la religion chrétienne ſont invincibles;* ces *Propoſitions* ſont complexes par le ſujet : *Dieu gouverne toutes les parties de l'univers; Céſar fut le tyran d'une république dont il devoit être le défenſeur;* ces *Propoſitions* ſont complexes par l'attribut : *la gloire qui vient de la vertu eſt plus ſolide que celle qui vient de la*

naiſſance ; être ſage avec excès eſt une véritable folie ; ces *Propoſitions* ſont complexes par le ſujet & par l'attribut.

L'ordre analytique des parties eſſencielles d'une *Propoſition* complexe n'eſt pas toujours auſſi ſenſible que dans les exemples que l'on vient de voir ; c'eſt alors à l'art même de l'Analyſe de le retrouver. Par exemple, *C'eſt tuer les pauvres, de ne pas ſubvenir autant qu'on le peut à leur ſubſiſtance* (*ſi non paviſti, occidiſti*) : il eſt évident que l'on attribue ici à la choſe dont on parle *que c'eſt tuer les pauvres*, & conſéquemment que *eſt tuer les pauvres* eſt l'attribut de cette *Propoſition* ; quel en eſt le ſujet ? le voici : *ce* (ſujet grammatical) *de ne pas ſubvenir autant qu'on le peut à la ſubſiſtance des pauvres* (addition qui rend le ſujet complexe en le déterminant). La conſtruction analytique eſt donc, *ce de ne pas ſubvenir autant qu'on le peut à la ſubſiſtance des pauvres, eſt les tuer.*

Quand les additions faites, ſoit au ſujet, ſoit à l'attribut, ſoit à quelque autre terme modificatif de l'un ou de l'autre, ſont elles-mêmes des *Propoſitions* ayant leurs ſujets & leurs attributs, ſimples ou compoſés, incomplexes ou complexes ; ces *Propoſitions* partielles ſont incidentes, & celles dont elles ſont des parties immédiates ſont principales. (*Voyez* INCIDENTE.) Mais quelque compoſée ou quelque complexe que puiſſe être une *Propoſition*, eût-elle l'étendue & la forme que les rhéteurs exigent pour une période, l'Analyſe la réduit enfin aux deux parties fondamentales, qui ſont le ſujet & l'attribut.

Prenons pour exemple cette belle période qui eſt à la tête de la ſeconde partie du Diſcours de l'abbé Colin, couronné par l'Académie françoiſe en 1714. *Si fermer les ieux aux preuves éclatantes du chriſtianiſme eſt une extravagance inconcevable ; c'eſt encore un bien plus grand renverſement de raiſon, d'être perſuadé de la vérité de cette doctrine & de vivre comme ſi on ne doutoit point qu'elle ne fût fauſſe.*

Pour parvenir à la conſtruction analytique, je ferai d'abord quelques remarques préliminaires. 1°. *Si* n'eſt point ici une conjonction hypothétique ou conditionnelle ; la *Propoſition* qu'elle commence ne doit plus être miſe en queſtion, elle a été prouvée dans la première partie dont elle eſt la concluſion & le précis : *ſi* a ici le même ſens que le mot latin *etſi*, ou notre mot françois *quoique*, qui veut dire *malgré la preuve que* (*voyez* MOT, *art. ij, n°. 3*), ou en adaptant l'interprétation aux beſoins préſents, *malgré la preuve de la vérité qui eſt.* (*Voyez*, ſur *que* rendu par *qui eſt*, *l'article* INCIDENT.) 2°. Ces deux derniers mots, *qui eſt*, commencent une *Propoſition* incidente, dont l'attribut doit être indicatif de la vérité individuelle énoncée auparavant par le nom appellatif *vérité ;* ce doit donc être cette *Propoſition* même qui l'énonce comme un jugement, *fermer les ieux aux preuves éclatantes du chriſtianiſme eſt une extravagance inconcevable :* & l'on voit ici qu'une *Propoſition* incidente eſt partie d'une autre qui eſt principale à ſon égard, mais qui eſt elle-même incidente à l'égard d'une troiſieme. 3°. En reuniſſant, ſous la forme que j'ai indiquée, tout ce qui conſtitue ce premier membre de la période, on aura, *malgré la preuve de la vérité qui eſt, fermer les ieux aux preuves éclatantes du chriſtianiſme eſt une extravagance inconcevable :* or tout cela eſt une expreſſion adverbiale, puiſqu'il n'y a que la prépoſition *malgré* avec ſon complément ; l'ordre analytique demande donc que cela ſoit à la ſuite d'un nom appellatif, ou d'un adjectif, ou d'un verbe (*voyez* PRÉPOSITION) ; & le bon ſens, qu'il eſt ſi facile de juſtifier que je ne crois pas devoir le faire ici, indique aſſez que c'eſt à la ſuite de l'adjectif *grand*, ou plus tôt de l'attribut, *eſt encore un bien plus grand renverſement de raiſon*, mis par comparaiſon au deſſus du premier, *eſt une extravagance inconcevable.* Ce complément adverbial tombe ſur le ſens comparatif de l'adjectif *plus grand.* 4°. Ce qui ſe trouve immédiatement avant le verbe principal *eſt* n'eſt que le ſujet grammatical, c'eſt à dire, le mot principal dans l'expreſſion totale du ſujet dont on parle ici ; car *ce* eſt un nom d'une généralité indéfinie, lequel a beſoin d'être déterminé, ou par les circonſtances antécédentes, ou par quelque addition ſubſéquente : or il eſt déterminé ici par l'union de deux additions reſpectivement oppoſées ; 1. *d'être perſuadé de la vérité de cette doctrine*, 2. *de vivre comme ſi on ne doutoit point qu'elle ne fût fauſſe ;* & le raport du nom général *ce* à cette double addition eſt marqué par la double prépoſition *de.* Voici donc la totalité du ſujet logique : *ce d'être perſuadé de la vérité de cette doctrine & de vivre comme ſi on ne doutoit poine qu'elle ne fût fauſſe.* 5°. Ma dernière obſervation ſera pour rappeler au lecteur que la Grammaire n'eſt chargée que de l'expreſſion analytique de la peoſée (*Voyez* INVERSION & MÉTHODE), que les embelliſſements de l'Élocution ne ſont point de ſon reſſort, & qu'elle a droit de s'en débarraſſer quand elle rend compte de ſes procédés.

Voici donc enfin l'ordre analytique de la période propoſée, réduite aux deux parties eſſencielles : *Ce d'être perſuadé de la vérité de la doctrine chrétienne & de vivre comme ſi on ne doutoie pas qu'elle ne fût fauſſe* (ſujet logique), *eſt encore un bien plus grand renverſement de raiſon, malgré la preuve de la vérité qui eſt, fermer les ieux aux preuves éclatantes du chriſtianiſme eſt une extravagance inconcevable* (attribut logique) ; ou bien ſans changer le *ſi*, mais ſe ſouvenant néanmoins qu'il a la ſignification que l'on vient de voir ; *Ce d'être perſuadé de la vérité de la doctrine chrétienne & de vivre comme ſi on ne doutoit pas qu'elle ne fût fauſſe, eſt encore*

Digitized by Google

un bien plus-grand renverſement de raiſon, ſi fermer les ieux aux preuves éclatantes du chriſtianiſme eſt une extravagance inconcevable.

Il me ſemble que, relativement à la matière de la *Propoſition*, la Grammaire peut ſe paſſer d'en conſidérer d'autres eſpèces. Elle doit connoître les termes & les *Propoſitions* compoſées, parce que la Syntaxe influe ſur les inflexions numériques des mots, & que l'uſage des conjonctions eſt peut-être inexplicable ſans cette clef. (*voyez* MOT, *loc. cit.*) : elle doit connoître les termes & les *Propoſitions* complexes, parce qu'elle doit indiquer & caractériſer la relation des *Propoſitions* incidentes, & fixer la conſtruction des parties logiques & grammaticales, qui ne peuvent ſans cela être diſcernées. Mais que pourroit gagner la Grammaire à conſidérer les *Propoſitions* modales, les conditionnelles, les cauſales, les relatives, les diſcrétives, les excluſives, les exceptives, les comparatives, les inceptives, les déſitives ? Si ces différents aſpects peuvent fournir à la Logique des moyens de diſcuter la vérité du fonds, à la bonne heure; ils ne peuvent être d'aucune utilité dans la Grammaire, & elle y doit renoncer.

II. La forme grammaticale de la *Propoſition* conſiſte dans les inflexions particulières & dans l'arrangement reſpectif des différentes parties dont elle eſt compoſée (*Voyez* ſur cela l'*art.* GRAMMAIRE, §. 2, *de l'Orthologie*, *n°.* 2). Il eſt inutile de répéter ici ce qui en a été dit ailleurs; & il ne faut plus que remarquer les différentes eſpèces de *Propoſitions* que le grammairien doit diſtinguer par raport à la forme. On peut enviſager cette forme ſous trois principaux aſpects : 1°. par raport à la totalité des parties principales & ſubalternes qui doivent entrer dans la compoſition analytique de la *Propoſition* ; 2°. par raport à l'ordre ſucceſſif que l'Analyſe aſſigne à chacune de ces parties ; 3°. par raport au ſens particulier qui peut dépendre de telle ou telle diſpoſition.

1°. Par raport à la totalité des parties principales & ſubalternes qui doivent entrer dans la compoſition analytique de la *Propoſition*, elle peut être pleine ou elliptique.

Une *Propoſition* eſt *pleine*, lorſqu'elle comprend explicitement tous les mots néceſſaires à l'expreſſion analytique de la penſée.

Une *Propoſition* eſt *elliptique*, lorſqu'elle ne renferme pas tous les mots néceſſaires à l'expreſſion analytique de la penſée.

Il faut pourtant obſerver que, comme l'un & l'autre de ces accidents tombent moins ſur les choſes que ſur la manière de les dire, on dit plus tôt que la phraſe eſt pleine ou elliptique, qu'on ne le dit de la *Propoſition*. Au reſte, quoique l'on diſe communément que notre langue n'eſt guère elliptique, il eſt pourtant certain que, quand on en veut ſoumettre les phraſes à l'examen analytique, on eſt ſurpris de voir que l'uſage y en introduit beaucoup plus d'elliptiques que de pleines. J'ai prouvé que la plupart de nos phraſes interrogatives ſont elliptiques, puiſque les mots qui exprimeroient directement l'interrogation y ſont ſoutentendus (*Voyez* INTERROGATIF). Il eſt aiſé de recueillir de ce que j'ai dit (*article* MOT, §. 2, *n°.* 3) de la nature des conjonctions, que l'uſage de cette ſorte de mot amène aſſez naturellement des vides dans la plénitude analytique. Du Marſais, au mot *Elliptique*, a très-bien fait ſentir que l'ellipſe eſt très-fréquente & très-naturelle dans les réponſes faites ſur le champ à des interrogations. Il y a mille autres occaſions où une plénitude ſcrupuleuſe feroit languir l'Élocution ; & l'uſage autoriſe alors, dans toutes les langues, l'ellipſe de tout ce qui peut aiſément ſe deviner, d'après ce qui eſt poſitivement exprimé : par exemple, dans les *Propoſitions* compoſées par le ſujet, il eſt inutile de répéter l'attribut autant de fois qu'il y a de ſujets diſtincts; dans celles qui ſont compoſées par l'attribut, il n'eſt pas moins ſuperflu de répéter le ſujet pour chaque attribut différent ; &c. Partout on ſe contenteroit d'un mot pour exprimer une penſée, ſi un mot pouvoit ſuffire ; mais du moins l'uſage tend partout à ſupprimer tout ce dont il peut autoriſer la ſuppreſſion ſans nuire à la clarté de l'énonciation, qui eſt la qualité de tout langage la plus néceſſaire & la plus indiſpenſable.

2°. Par raport à l'ordre ſucceſſif que l'Analyſe aſſigne à chacune des parties de la *Propoſition*, la phraſe eſt directe, ou inverſe, ou hyperbatique.

La phraſe eſt *directe*, lorſque tous les mots en ſont diſpoſés ſelon l'ordre & la nature des raports ſucceſſifs qui fondent leur liaiſon : *Omnes ſunt admirati conſtantiam Catonis.*

La phraſe eſt *inverſe*, lorſque l'ordre des raports ſucceſſifs qui fondent la liaiſon des mots eſt ſuivi, mais dans un ſens contraire, ſans interruption dans les liaiſons des mots conſécutifs : *Catonis conſtantiam admirati ſunt omnes.*

Enfin la phraſe eſt *hyperbatique*, lorſque l'ordre des raports ſucceſſifs & la liaiſon naturelle des mots conſécutifs ſont également interrompus : *Catonis conſtantiam omnes admirati ſunt.*

Il faut obſerver, entre les idées partielles d'une penſée, liaiſon & relation. La liaiſon exige que les corrélatifs immédiats ſoient immédiatement l'un auprès de l'autre ; mais de quelque manière qu'on les diſpoſe, l'image de la liaiſon ſubſiſte. *Auguſtus vicit* ou *vicit Auguſtus* ; *vicit Antonium* ou *Antonium vicit* ; & par conſéquent *Auguſtus vicit Antonium*, ou *Antonium vicit Auguſtus* ; les liaiſons ſont toujours également obſervées. Mais les liaiſons ſuppoſent des relations, & les relations ſuppoſent une ſucceſſion dans leurs termes ; la priorité eſt propre à l'un, la poſté-

Digitized by Google

riorité eſt eſſencielle à l'autre : voilà un ordre que l'on peut enviſager, ou en allant du premier terme au ſecond, ou en allant du ſecond au premier; la premiere conſidération eſt directe, la ſeconde eſt inverſe : *Auguſtus vicit, vicit Antonium*, & par conſéquent, *Auguſtus vicit Antonium*, c'eſt l'ordre direct; *Antonium vicit, vicit Auguſtus*, & conſéquemment *Antonium vicit Auguſtus*, c'eſt l'ordre inverſe : l'un & l'autre conſervent l'image des liaiſons naturelles, mais il n'y a que le premier qui ſoit auſſi l'ordre naturel des raports; il eſt renverſé dans le ſecond. Enfin la diſpoſition des mots d'une phraſe peut être telle qu'elle n'exprime plus ni les liaiſons des idées, ni l'ordre qui réſulte de leurs raports; ce qui arrive quand on jette entre deux corrélatifs quelque mot étranger au raport qui les unit : il n'y a plus alors ni conſtruction directe ni inverſion; c'eſt l'Hyperbate : *Antonium Auguſtus vicit* (*Voyez* INVERSION, HYPERBATE). Il y a des langues où l'uſage autoriſe également ces trois ſortes de phraſes; ce ſont des raiſons de goût qui en ont déterminé le choix dans les bons écrivains; & c'eſt en cherchant à démêler ces raiſons fines que l'on aprendra à lire : choſe beaucoup plus rare que l'amour-propre ne permet de le croire.

3°. Enfin, par raport au ſens particulier qui peut dépendre de la diſpoſition des parties de la *Propoſition*, elle peut être ou ſimplement expoſitive ou interrogative.

La *Propoſition* eſt ſimplement *expoſitive*, quand elle eſt l'expreſſion propre du jugement actuel de celui qui le prononce : *Dieu a créé le ciel & la terre : Dieu ne veut point la mort du pécheur.*

La *Propoſition* eſt *interrogative*, quand elle eſt l'expreſſion d'un jugement ſur lequel eſt incertain celui qui la prononce, ſoit qu'il doute ſur le ſujet ou ſur l'attribut, ſoit qu'il ſoit incertain ſur la nature de la relation du ſujet à l'attribut : *Qui a créé le ciel & la terre ?* interrogation ſur le ſujet : *Quelle eſt la doctrine de l'Égliſe ſur le culte des Saints ?* interrogation ſur l'attribut : *Dieu veut-il la mort du pécheur ?* interrogation ſur la relation du ſujet à l'attribut.

Tout ce qu'enſeigne la Grammaire eſt finalement relatif à la *Propoſition* expoſitive, dont elle enviſage ſurtout la compoſition : s'il y a quelques remarques particulières ſur la *Propoſition* interrogative, j'en ai fait le détail en ſon lieu. *Voyez* INTERROGATIF. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PROPRE, adj. Ce terme, dans l'uſage ordinaire, a deux ſens différents : par le premier, il marque aptitude; par le ſecond, apartenance.

Quand *Propre* marque aptitude, il régit ſon complément au moyen de la prépoſition *à* ou de la prépoſition *pour* : ainſi, l'on dit, *Un homme* propre *à la guerre* ou *pour la guerre*, *Une herbe* propre *à guérir* ou *pour guérir les plaies*. Si toutefois le complément étoit un infinitif actif pris dans le ſens paſſif, on ne pourroit alors faire uſage que de la prépoſition *à*, & jamais de *pour*; on dit donc, *Des fruits* propres *à confire* & non *pour confire*, c'eſt à dire, *à être confits* : l'adjectif *Propre* ſe conſtruit alors comme tous les autres adjectifs en pareil cas; car on dit de même ; *bon à manger, beau à voir, utile à ſavoir, fou à lier, des fruits prêts à cueillir*, &c.

Quand *Propre* marque apartenance, le P. Bouhours, de qui j'ai emprunté ce qui précède (*Rem. nouv.* tom. 1, pag. 450), ſoutient qu'il prend encore *à* après ſoi, & ajoûte, en exemple, qu'en parlant des femmes on dit, *La pudeur eſt une vertu* propre *à leur ſexe*. Il me ſemble que cette phraſe voudroit dire que c'*eſt une vertu convenable à leur ſexe*, ce qui marque aptitude; mais que, pour faire entendre qu'elle apartient ſpécialement à leur ſexe, il faut dire, *La pudeur eſt une vertu* propre *de leur ſexe* : la raiſon en eſt que *de leur ſexe* eſt alors complément de *vertu*, & non pas de *propre*; & c'eſt comme ſi l'on diſoit, *La pudeur eſt une vertu de leur ſexe auquel elle apartient ſpécialement.*

Dans le langage grammatical, *Propre*, avec le ſens d'apartenance, s'emploie en pluſieurs rencontres comme terme technique.

1°. On diſtingue les Diphthongues *propres* des Diphthongues *impropres* *Voyez* DIPHTHONGUE & IMPROPRE.

2°. On diſtingue les Noms *propres* des noms appellatifs. *Voyez* NOM & APPELLATIF.

3°. On diſtingue le Sens *propre* des Mots de leur ſens figuré. *Voyez* SENS, *Gramm.* n°. I.

4°. On diſtingue les Termes *propres* des Termes impropres. *Voyez* IMPROPRE.

On appelle Terme *propre*, celui qui énonce préciſément le ſens qu'on a prétendu faire entendre; ce qui ſuppoſe, dans celui qui parle ou qui écrit, une connoiſſance réfléchie des mots dont il fait uſage, & une grande attention dans le choix qu'il en fait.

Il eſt aiſé de ſe méprendre ſur les Termes *propres* d'une langue étrangère, à laquelle on n'eſt pas encore aſſez habitué : de là vint la mépriſe d'un écoſſois, qui depuis a donné en françois d'excellents ouvrages, mais qui, dans le commencement de ſa réſidence parmi nous, écrivoit à Fénélon : *Monſeigneur, vous avez pour moi des* boyaux *de père*, au lieu de dire *des entrailles*.

Dans ſa langue même, un bon écrivain ſe méprend quelquefois ſur les Termes *propres*. Corneille (*Pompée*, III, 1) dit que Céſar

Met des gardes partout & des ordres ſecrets :

« cela eſt impropre, dit Voltaire; on met des gardes » & on donne des ordres ».

Boileau

Boileau lui-même, ce poète si correct, qui nous dit avec raison,

Surtout qu'en vos écrits la langue révérée
Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée ;

Boileau n'a pas toujours choisi le terme *propre*, soit qu'il n'y fît pas assez d'attention, soit que la contrainte du vers lui ait paru devoir excuser ses négligences. Dans la satire VIII (239—242), voici comme il s'exprime :

Et que sert à Cotin la raison qui lui crie,
« N'écris plus, guéris-toi d'une vaine *furie* » ;
Si tous ces vains conseils, loin de la réprimer,
Ne font qu'accroître en lui la *fureur* de rimer !

« *Furie* n'est pas ici le terme *propre*, dit l'Académie françoise, dans des Remarques qu'elle a faites sur ce poète ; » on ne dit pas avoir la *furie*, » mais la *fureur* : l'auteur l'emploie dans le second » vers suivant, parce qu'il n'avoit pas besoin de *furie* » pour la rime ».

Ce n'est pas toujours la gêne de la versification qui fait manquer le terme *propre*, puisque de bons écrivains en prose tombent quelquefois dans cette faute. Je n'en citerai qu'un exemple de M. de la Rochefoucault, qui sera plus que suffisant pour inspirer à cet égard beaucoup de circonspection à tous ceux qui se mêlent d'écrire. *L'intérêt*, dit-il, (*Réfl.* 39) *parle toutes sortes de* langues *& joue toutes sortes de personnages, même celui de désintéressé.* Le mot *langues* n'est pas le terme *propre* ; l'intérêt ne donne pas le don des *langues*, mais il parle ou fait parler toutes sortes de *langages*.

« L'on doit, dit la Bruyère (*Caract.* I), avoir » une diction pure & user de termes qui soient » *propres*, il est vrai : mais il faut que ces termes » si *propres* expriment des pensées nobles, vives, » solides, & qui renferment un très-beau sens. C'est » faire de la pureté & de la clarté du discours un mau- » vais usage, que de les faire servir à une matière » aride, infructueuse, qui est sans sel, sans utilité, » sans nouveauté. Que sert aux lecteurs de com- » prendre aisément & sans peine des choses frivoles » & puériles, quelquefois fades & communes, & » d'être moins incertains de la pensée d'un auteur, » qu'ennuyés de son ouvrage » ?

5°. On distingue les *termes propres* & les *propres termes*. *Voyez* TERMES PROPRES, PROPRES TERMES, *syn.* (*M.* BEAUZÉE.)

* PROPRIÉTÉ, s. f. Terme de Grammaire. (¶ On distingue 1°. la *Propriété* des langues, 2°. la *Propriété* des mots, 3°. la *Propriété* des termes, 4°. la *Propriété* du style.

I. La *Propriété* des langues consiste dans la réunion des caractères spécifiques qui les distinguent les unes des autres, par raport aux procédés qui sont ou peuvent être communs à toutes ; par exemple, par raport aux genres, aux nombres, aux cas, à la conjugaison, à la syntaxe, à la construction, à l'usage des figures : & c'est communément de ces différences que naissent les *idiotismes*, ou manières de parler *propres* à chaque langue. *Voyez* IDIOTISME.

Par raport aux genres, il y a des langues, comme le françois, l'italien, l'espagnol, *&c*, qui en ont admis deux, le masculin & le féminin, d'autres, comme le latin, le grec, l'allemand, *&c*, ont ajouté le neutre à ces deux premiers ; l'anglois n'a admis aucune distinction de genres pour les noms ni pour les adjectifs.

Par raport aux nombres, la plupart des langues en ont deux, le singulier & le pluriel ; mais quelques-unes, comme l'hébreu, le grec, le lapon, *&c*, font quelque usage d'un troisième nombre, qui est le duel.

Les noms & les adjectifs ont quatre cas en allemand, cinq en grec, six en latin, dix en arménien, treize dans la langue lapone ; ils en ont dans le basque autant qu'on y a reconnu de raports dont les noms peuvent être les termes conséquents, & l'usage des prépositions y est inconnu ; au contraire, dans nos langues modernes du midi de l'Europe, on ne connoît que des prépositions & point de cas pour les noms & les adjectifs.

La langue franque, qui se parle dans les échelles du Levant, ne connoît des verbes que le présent de l'infinitif ; & les idées accessoires de personnes, de nombres, de temps, de modes, elle les exprime par des mots exprès qu'elle y ajoute : les autres langues expriment ces idées accessoires par des inflexions & des terminaisons analogiques, dont le système entier forme la conjugaison ; mais par raport à cet objet même, il y a bien de la différence d'une langue à l'autre. Le péruvien admet deux premières personnes plurielles, & les autres langues n'en ont qu'une : le grec a un mode optatif, qui ne se trouve point ailleurs : le grec & le latin ont des prétérits simples différenciés par des inflexions & des terminaisons, & nos langues modernes n'ont que des prétérits composés au moyen de certains verbes auxiliaires : l'hébreu & le lapon ont différentes manières de conjuguer le même verbe, selon la différence des sens accessoires qu'on ajoute à la signification primitive, ce qu'on peut regarder comme autant de voix ; le grec & le latin n'ont que la voix active & la voix passive, & nos langues modernes ne rendent le sens passif que par des circonlocutions.

Quant à la syntaxe, c'est encore la même chose : la plupart des langues font accorder l'adjectif, attribut du verbe substantif, avec le sujet de ce verbe ; l'allemand, dans ce cas, ne l'emploie que sous la forme adverbiale : presque tous les idiomes ont des adjectifs possessifs ; l'hébreu, le lapon, le péruvien, expriment ces idées par des affixes qu'ils joignent aux noms. *Voyez* AFFIXE.

Tout le monde ſait que l'abbé Girard a diſtingué les langues en deux claſſes, à cauſe de la conſtruction : c'eſt deja une différence; mais j'ajoûterai que les langues tranſpoſitives différent encore par les règles qu'elles ſuivent dans leurs inverſions. Pluſieurs, comme le grec & le latin, ne conſultent que l'harmonie; d'autres, comme l'allemand, arrangent d'une manière ou d'une autre, ſelon la différence des ſens.

On ne finiroit pas, ſi l'on vouloit détailler toutes les *Propriétés* diſtinctives des langues : mais on vient d'en dire aſſez, pour faire ſentir que l'étude de l'une ne mène pas toujours de plain-pied à la connoiſſance de l'autre; & que la traduction de l'une en l'autre a néceſſairement des difficultés inévitables, dont on ne tient peut-être pas aſſez de compte aux traducteurs, & auxquelles les traducteurs mêmes ne ſont peut-être pas aſſez d'attention.

II. La *Propriété* des mots conſiſte dans la ſignification entière du mot, & comprend, avec l'idée principale, la collection de toutes les idées acceſſoires que l'uſage y a attachées : outre ce qu'il faut en aprendre de l'uſage, la connoiſſance des étymologies peut contribuer beaucoup à celle de cette *Propriété*. C'eſt ſurtout à ce titre que Nonius-Marcellus a intitulé ſon ouvrage ſur les mots latins, *De* Proprietate *ſermonum*.

III. La *Propriété* des termes dépend de la convenance des mots avec les objets auxquels on les applique, de manière que les objets ſoient rendus avec juſteſſe & préciſion par les termes dont on ſe ſert. Le livre des *Synonymes françois*, que l'abbé Girard avoit intitulé à la première édition *Juſteſſe de la langue françoiſe*, eſt un grand & bel exemple de ce qui conſtitue la *Propriété* des termes, des avantages qui en réſultent, & de l'attention qu'elle exige.

Cependant, dit Quintilien (*Inſt. orat.* viij. 2), *In hac* Proprietatis *ſpecie, quæ nominibus ipſis cujuſque rei utitur, nulla virtus eſt; atque ei contrarium eſt vitium id quod apud nos* improprium, ἄκυρον *apud græcos vocatur*: & l'abbé Gédoyn rend ainſi ce paſſage ; « Cette ſorte de *Pro-* » *priété*, qui conſiſte à uſer du nom ou du mot » qui eſt fait pour chaque choſe, n'eſt pas une » grande perfection ; mais l'*Impropriété*, qui eſt » le vice oppoſé, ne laiſſe pas d'être un grand dé- » faut ».

Il eſt préalablement néceſſaire à l'orateur de connoître & de ſuivre les règles de la Grammaire, *quæ niſi oratori futuro fundamenta fideliter jecerit, quidquid ſuperſtruxeris corruet* (Inſt. orat. *j.* 4) : mais aucune des connoiſſances grammaticales ne fait l'orateur ; & à ce titre, il n'a pas plus de mérite de bien entendre la *Propriété* des termes, que de bien décliner ou conjuguer, *nulla virtus eſt*. Ce n'eſt pourtant pas à dire qu'il faille ou que l'on puiſſe négliger la *Propriété* des termes, puiſque Quintilien dit ailleurs (*viij.* 3), que *rectiſſimè traditum eſt perſpicuitatem* propriis, *ornatum tranſlatis verbis magis egere* : or, ſelon lui, le premier mérite du diſcours eſt la clarté; la *Propriété*, qui la procure, ne peut donc pas être ſans mérite ; elle peut même contribuer à l'ornement, qui eſt plus du reſſort de l'orateur, puiſque le même auteur ajoûte auſſi tôt que l'Impropriété y fait obſtacle : *ſciamus inornatum eſſe quod ſit* improprium.

« La juſteſſe du langage, dit un rhéteur moderne (*Princ. de ſtyle*), » conſiſte à ſe ſervir de » termes qui ne diſent ni trop ni trop peu ». C'eſt un mérite qu'on ne doit attendre que de la *Propriété* des termes ; car, ajoûte le même écrivain, « Un » terme *propre* rend l'idée tout entière, un terme » peu *propre* ne la rend qu'à demi, un terme *im-* » *propre* la défigure ».) (*M.* Beauzée.)

IV. Trois choſes contribuent principalement à la perfection d'un ouvrage; le choix du ſujet, l'ordre du plan, & la *Propriété* du ſtyle : ce n'eſt pas aſſez d'un plan qui ſatisfait, ni d'un ſujet qui affecte dans un ouvrage d'eſprit ; il faut encore un ſtyle qui attache. Mais par où le ſtyle produira-t-il cet effet ? Ce ne ſera point préciſément par ſa correction, ni par ſa clarté, ni même par ſa facilité & ſon harmonie : ces qualités ſont néceſſaires, mais elles ne ſont pas toujours intéreſſantes : ſans elles, on eſt sûr de bleſſer ; avec elles, on n'eſt pas sûr de plaire : c'eſt que le ſtyle ne plaît, c'eſt qu'il n'attache que par ſa *Propriété*; par cette *Propriété* ſeule il nous tranſporte, il nous retient au milieu des objets qu'il nous repréſente ; par cette *Propriété* ſeule, les objets qu'il nous repreſente, il les reproduit, il leur donne une couleur qui les rend viſibles, un corps qui les rend palpables, une expreſſion qui les rend parlants ; par cette *Propriété* ſeule, la ſcène qu'il nous retrace, froide & morte ſur le papier, s'enflamme & ſe vivifie en paſſant dans notre imagination.

La *Propriété* du ſtyle renferme d'abord la *Propriété* des termes, c'eſt à dire, l'aſſortiment du ſtyle aux idées. Elles doivent être rendues dans leur ſignification préciſe, ſuivant leur acception reçue, ſelon leurs modifications diverſes, avec leurs nuances caractériſtiques, par leurs ſignes équivalents; ſimples, par des termes ſimples ; complexes, par des termes complexes ; mêlées d'une perception & d'un ſentiment, par des termes repréſentatifs d'un ſentiment & d'une perception ; mêlées d'un ſentiment & d'une image, par des termes repreſentatifs d'une image & d'un ſentiment ; nobles, dans toute leur nobleſſe ; énergiques, dans toute leur énergie. Les termes ſont le portrait des idées : un terme *propre* rend l'idée tout entière ; un terme peu *propre* ne la rend qu'à demi ; un terme *impropre* la rend moins qu'il ne la défigure. Dans le premier cas, on ſaiſit l'idée ; dans le ſecond, on la cherche ; dans le troiſième, on la méconnoît.

La *Propriété* du ſtyle renferme enſuite la *Propriété* du ton, c'eſt à dire, l'aſſortiment du ſtyle au genre. Le genre eſt ſérieux ou agréable, touchant ou terrible, naturel ou héroïque : le ton doit être grave & concis dans le genre ſérieux, facile & enjoué dans le genre agréable, doux & affectueux dans le genre touchant, conſterné & lugubre dans le genre terrible, modeſte & ingénu dans le genre naturel, élevé & pompeux dans le genre héroïque.

La *Propriété* du ſtyle comprend encore la *Propriété* du tour, c'eſt à dire, l'aſſortiment du ſtyle au ſujet. Ce ſujet apartient ou à la mémoire, ou à l'eſprit, ou à la raiſon, ou au ſentiment, ou à l'imagination; chacune de ces facultés demande un tour conforme à ſa nature. La mémoire expoſe : il lui faut un tour ſimple, uniforme, rapide; loin d'elle les réflexions recherchées, les portraits romaneſques, les deſcriptions poétiques, les artifices oratoires. L'eſprit embellit : ſon tour ſera varié, ingénieux, brillant; c'eſt pour lui que ſont faites l'alluſion, l'antithèſe, le contraſte, la chute épigrammatique. La raiſon juge : ſon tour doit être ferme, réfléchi, ſévère; elle doit analyſer avec préciſion, développer avec étendue, réſumer avec méthode, prononcer avec dignité. Le ſentiment exprime : que ſon tour ſoit libre, pathétique, inſinuant; qu'il ſe répande en apoſtrophes animées, en exclamations vives, en répétitions énergiques, en ſollicitations preſſantes. L'imagination imite : laiſſez-lui prendre un tour enthouſiaſte, original, créateur; laiſſez-lui étaler avec profuſion ce que la métaphore a de plus riche, ce que la comparaiſon a de plus ſaillant, ce que l'allégorie a de plus pittoreſque, ce que l'inverſion a de plus mélodieux.

A la *Propriété* du tour, ajoutez la *Propriété* du coloris, c'eſt à dire, l'aſſortiment du ſtyle à la choſe particulière que vous devez peindre. Eſt-elle dans le gracieux? que vos couleurs ſoient moëlleuſes, tendres, fraîches, bien fondues. Eſt-elle dans le fort? que vos couleurs ſoient pleines, reſſerrées, tranchantes, hardies. Eſt-elle dans le ſublime? déployez-en d'éclatantes & de ſimples en même temps. Eſt-elle dans le naïf? jetez-en de négligées & de délicates tout enſemble.

Outre la *Propriété* des couleurs, il y a la *Propriété* des ſons, c'eſt à dire, l'aſſortiment du ſtyle au mouvement de l'action qu'on décrit. Point de mouvement dans la nature qui ne trouve, dans le choix des mots ou dans leur arrangement, des ſons qui lui répondent : à un mouvement ſourd & tardif, répondent des ſons graves & trainants; à un mouvement bruyant & précipité, des ſons vifs & rapides; à un mouvement bruyant & cadencé, des ſons éclatants & nombreux; à un mouvement léger & facile, des ſons doux & coulants; à un mouvement pénible & profond, des ſons rudes & ſourds; à un mouvement vaſte & prolongé, des ſons majeſtueux & ſoutenus. Cet accord des ſons avec chaque mouvement qu'on décrit produit l'harmonie imitative & l'harmonie imitative forme, dans la Poéſie ſurtout, une partie eſſencielle de la *Propriété* du ſtyle.

Une partie plus eſſencielle encore, c'eſt la *Propriété* des traits, c'eſt à dire, l'aſſortiſſement du ſtyle à la paſſion qu'on exprime. Les différentes paſſions donnent à l'âme différentes ſecouſſes, qui ſe marquent au dehors par différentes figures, ou, ce qui eſt le même, par différents traits; c'eſt en quoi conſiſte l'Éloquence du ſentiment. L'admiration entaſſe les hyperboles emphatiques, les parallèles flatteurs. L'ironie, le reproche, la menace ſont les traits favoris de la haîne & de la vengeance. L'envie cache le dépit ſous le dédain, prélude à la ſatire par l'éloge. L'orgueil défie, la crainte invoque, la reconnoiſſance adore. Une marche chancelante, un accent rompu, l'égarement de la penſée, l'abattement du diſcours, annoncent la douleur. Le plaiſir bondit, pétille, éclate, ſe rit des obſtacles & de l'avenir, ſe joue des règles & du temps, s'évapore en ſaillies, écarte les réflexions, appelle les ſentiments. Des traits moins vifs & plus touchants, un épanouiſſement moins ſubit & plus durable, moins de paroles & plus d'expreſſion, caractériſent la joie douce & paiſible. La mélancolie ſe plaît à raſſembler autour d'elle les images funeſtes, les triſtes ſouvenirs, les noirs preſſentiments. L'eſpérance ne s'exprime que par des ſoupirs ardents, que par des vœux répétés, que par des regards tendres élevés vers le ciel. Le déſeſpoir garde un morne ſilence, qu'il ne rompt que par des imprécations lancées contre la nature entière; dans ſa fureur, il regrette, il invoque le néant.

Reſte enfin la *Propriété* de la manière, c'eſt à dire, l'aſſortiment du ſtyle au génie de l'auteur. Le génie eſt l'enfant de la nature & l'élève du haſard : il eſt rare du moins qu'il ne porte l'empreinte des circonſtances; celles qui ont ſur lui une influence plus marquée, ſont le climat où l'on a pris naiſſance, le Gouvernement ſous lequel on vit, les ſociétés que l'on fréquente, les lectures que l'on fait. Le climat agit plus particulièrement ſur l'imagination ou ſur la manière de voir les choſes; le Gouvernement, ſur le caractère ou ſur la manière de les ſentir; les ſociétés, ſur le jugement ou ſur la manière de les apprécier; les lectures, ſur la talent ou ſur la manière de les rendre. De toutes ces différentes manières, fondues enſemble, il en ſort pour chaque auteur une manière propre, qui caractériſe ſes ouvrages, qui perſonnifie en quelque ſorte ſon ſtyle, je veux dire, qui l'anime de ſes traits, le teint de ſa couleur, le ſcelle de ſon âme. Un écrivain qui n'auroit point de manière n'auroit point de ſtyle; un écrivain qui quitteroit ſa manière pour emprunter celle d'un autre, cette dernière fût-elle meilleure, n'auroit jamais qu'un ſtyle diſſonnant.

équivoque : il croiroit s'élever au deſſus de lui-même, & il tomberoit au deſſous.

Quand la manière décèle l'auteur, quand les traits expriment la paſſion, quand les ſons imitent le mouvement, quand les couleurs peignent la choſe, quand les tours marquent le ſujet, quand le ton répond au genre, quand les termes rendent l'idée : alors la repréſentation équivaut à la réalité ; alors la diſtraction ceſſe, l'attention croît, le ſtyle a toutes les qualités néceſſaires pour plaire & pour attacher. (*ANONYME.*)

(N.) PROSAIQUE, adj. Qui tient du ſtyle de la Proſe, qui eſt ſans nobleſſe, ſans élévation, ſans inverſions, ſans ellipſes hardies, ſans grandes figures.

En ce ſens, *Proſaïque* eſt oppoſé à *Poétique*, quoique *Proſe* ne ſoit primitivement & directement oppoſé qu'à *Vers* : c'eſt qu'il eſt aiſé de paſſer de l'idée des vers à celle de la Poéſie, dont ils ſont le langage, & qui eſt en effet extraordinaire dans ſes tours, élevée dans ſes tons, hardie dans ſes figures ; au lieu que la Proſe ſuit ſcrupuleuſement les régles, ne prend que le ton naturel de chaque choſe, & ne ſe ſert que de figures peu ſaillantes.

L'épithète de *Proſaïque* ne ſe dit que des vers dont la marche eſt plus conforme à celle de la Proſe ordinaire, que convenable au langage de la Poéſie : tels ſont, de l'aveu d'Horace lui-même, ceux de ſes épitres & de ſes ſatires ; *ſermoni propiora* : tels ſont ceux des comédies de Molière. Mais on donne auſſi le nom de *Proſaïques*, à des vers dont la marche eſt froidement analytique, les idées communes, les termes ignobles, les expreſſions triviales, le ſtyle ſans couleur & ſans vie, tels en un mot qu'une efferveſcence inconſidérée en inſpire tous les jours à une foule de jeunes verſificateurs : on a tort de les qualifier *proſaïques* ; ce ſont des vers *plats*. (*M. BEAUZÉE.*)

PROSAIQUE, adj. *Belles-Lettres. Poéſie.* Vers *proſaïque* ; ſtyle *proſaïque*.

Dans la très-haute Poéſie, il eſt aiſé de diſtinguer un vers *proſaïque*, & d'en indiquer le défaut. Le caractère de ce genre de Poéſie eſt ſi marqué par le coloris, l'harmonie, la pompe de l'expreſſion, la hardieſſe des tours, des mouvements, & des images, que, lorſqu'elle deſcend au ton & au langage de la Proſe, c'eſt à dire, lorſqu'elle emploie un ſtyle dénué d'harmonie & de couleur, foible d'expreſſion, languiſſant, ou timide dans les tours ou dans les figures, on dit C'eſt de la Proſe ; & l'on s'y trompe rarement.

Mais lorſque la Poéſie ſe raproche du ſtyle familier, comme dans l'Épitre & dans la Comédie, quel eſt ſon caractère diſtinctif, & à quoi reconnoître le vers qu'on peut appeler *proſaïque* ? Citons quelques vers ſans couleur, ſans inverſions, ſans hardieſſe ;

On plaît moins par l'eſprit que par le caractère.
La honte eſt dans l'offenſe, & non pas dans l'excuſe.
Qui n'a point de déſir eſt exempt de beſoins.
L'homme toujours heureux ſait-il s'il eſt aimé?
On affoiblit toujours ce que l'on exagère.
Qui mépriſe ſa vie eſt maître de la mienne.
Le malheur n'avilit que les cœurs ſans courage.
Nous perdons par degrés les erreurs les plus chères.
Il faut rendre meilleur le pauvre qu'on ſoulage.
Les bêtes ne ſont pas ſi bêtes que l'on penſe.
Chacun croit aiſément ce qu'il craint ou déſire.
Qu'il eſt dur de haïr ce qu'on vouloit aimer!

Voilà certainement d'excellents vers & d'excellentes lignes de Proſe, à la meſure près : nulle image, nulle licence, nulle métaphore hardie, rien qui ne ſoit du ſtyle le plus naturel & le plus familier. C'eſt ainſi que l'on parle lorſqu'on parle bien ; & cela même fait encore que ces vers ſont meilleurs. Qu'eſt-ce donc qui diſtingue un vers *proſaïque* d'un vers qui ne l'eſt pas? un ſeul défaut : lequel? le manque d'harmonie? non, pas encore. Il y a de très-bons vers dont l'harmonie n'eſt pas ſenſible :

Quand tout le monde a tort, tout le monde a raiſon.
Tel eſt devenu ſat à force de lecture,
Qui n'eût été qu'un ſot en ſuivant la nature.
Un ſot ſavant eſt ſot plus qu'un ſot ignorant.

Nulle harmonie dans ces vers : le dernier même eſt pénible à l'oreille, & n'en eſt pas moin bon. Quel eſt donc le défaut qui fait qu'un vers eſt *proſaïque* ? le mot latin *ſoluta oratio* nous l'indique ; & ces vers de Boileau nous le font ſentir encore mieux :

Maudit ſoit le premier dont la verve inſenſée
Dans les bornes d'un vers enferma ſa penſée ;
Et donnant à ſes mots une étroite priſon,
Voulut avec la rime enchaîner la raiſon.

C'eſt cette préciſion, cet encadrement de la penſée dans les limites étroites du vers qu'elle remplit exactement, ſans qu'on y aperçoive ni du vide ni de la gêne, & de manière que l'expreſſion y ſemble comme jetée au moule : c'eſt là ce qui diſtingue eſſenciellement les vers bien faits, des vers lâches, des vers contraints, & enfin des vers *proſaïques*.

Ainſi, par exemple, les vers de Campiſtron & de La Grange ſont ſouvent *proſaïques*, bien que le ſtyle en ſoit plus élevé que celui de la Proſe, parce qu'ils ſont diffus & foibles : ainſi, ceux de Racine ne le ſont jamais, parce qu'ils ſont pleins. Ainſi, les beaux vers de Corneille ſont les plus

Digitized by Google

beaux vers de notre langue, parce que la nature elle-même ſemble les avoir faits, & que la penſée qu'ils expriment ſemble être née dans la tête du poète revêtue de ſon expreſſion. Quoi de plus ſemblable à de la bonne Proſe, & quoi de plus heureux que ces vers?

Rome, ſi tu te plains que c'eſt là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puiſſe haïr.
Nous ne ſommes qu'un ſang & qu'un peuple en deux villes,
Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles?
Dis-lui que l'amitié, l'alliance, l'amour,
Ne pourront empêcher que les trois Curiaces
Ne ſervent leurs pays contre les trois Horaces.

Il y en a mille dans ce poète, mille dans Racine, mille dans Voltaire, qui, à la meſure près, ſont les mêmes phraſes que Boſſuet ou Maſſillon auroient employées, pour exprimer en Proſe le même ſentiment ou la même penſée: mais cette alliance parfaite de la juſteſſe, de l'élégance, de la force de l'expreſſion, avec la meſure, la cadence & la rime, procure, à l'eſprit & à l'oreille en même temps, cette ſatisfaction mêlée de ſurpriſe, qui naît d'une difficulté ingénieuſement vaincue, plaiſir expreſſément attaché aux bons vers.

C'eſt par là que ce qui n'eſt ſouvent dans les vers de Racine qu'une Proſe élégante & noble, telle que Boſſuet l'auroit faite, ne laiſſe pas de former de beaux vers.

Penſez-vous être ſaint & juſte impunément?
Ce temple l'importune, & ſon impiété
Voudroit anéantir le dieu qu'il a quitté.
Pour vous perdre il n'eſt point de reſſort qu'il n'invente:
Quelquefois il vous plaint, ſouvent même il vous vante.
Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait auſſi des méchants arrêter les complots:
Soumis avec reſpect à ſa volonté ſainte,
Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai point d'autre crainte.

Si mon obſervation eſt juſte, il n'y a point de ſtyle poétique proprement dit; & avec de la Poéſie (ou ce qu'on appelle communément ainſi), on peut faire de mauvais vers, comme on peut en faire d'excellents avec de la Proſe: rien, par exemple, de plus ſemblable à de la Proſe que ces vers de Molière, & cependant rien de mieux fait.

Qu'importe qu'elle manque aux lois de Vaugelas,
Pourvu qu'à la cuiſine elle ne manque pas?
J'aime bien mieux, pour moi, qu'en épluchant ſes herbes,
Elle accommode mal les noms avec les verbes,
Et redite cent fois un bas & méchant mot,
Que de brûler ma viande ou ſaler trop mon pot:
Je vis de bonne ſoupe, & non de beau langage.
Vaugelas n'aprend point à bien faire un potage;
Et malherbe & Balzac, ſi ſavants en bons mots,
En cuiſine peut-être auroient été des ſots.

Au contraire, rien de plus poétique, à ce qu'on dit, que des vers où les inverſions, les métaphores, les hyperboles, les épithètes éclatantes, les expreſſions étranges & hardies ſont prodiguées; mais dans leſquels tous ces mots entaſſés ne font que gonfler l'expreſſion & promener dans un long détour une penſée foible & commune. Ainſi, ceux qui refuſent le nom de Poèmes aux comédies de Molière, au *Tartufe*, au *Miſanthrope*, à l'*École des femmes*, à l'*École des maris*, aux *Femmes ſavantes*, & qui appellent cela de la Proſe rimée, & ceux qui ſe récrient ſur la belle verſification d'une pièce, qui n'eſt ſouvent qu'une déclamation traînante ou qu'un pompeux galimathias, me ſemblent également ignorer ce qui fait les vers *proſaïques*, & ce qui caractériſe les bons vers.

Il faut obſerver cependant que, dans la Proſe, ce qui eſt incompatible avec la préciſion, avec le tour vif, animé, rapide & de l'expreſſion & de la penſée; ce qui rend l'une trop diffuſe & l'autre languiſſante; ce qui embarraſſe ou retarde leur mouvement & les apeſantit; des formules de tranſitions & de raiſonnements, de longs mots dénués d'harmonie, des contextures de phraſes enchevêtrées ou prolongées; tout cela, dis-je, doit être exclu des vers, par la raiſon que, dans ce petit cercle où l'expreſſion eſt renfermée, tout doit être net & preſſé. Le néceſſaire y doit trouver place comme dans un navire, & l'inutile en être rejeté: ou, pour me ſervir d'une autre image, la verſification eſt une moſaïque dont il faut remplir le deſſin: les pièces en ſont preſque toutes éparſes dans la Proſe; il s'agit de les diſcerner, de les choiſir, de les mettre à leur place, de les adapter de manière que chacune d'elles porte une nuance au tableau, & que toutes enſemble, ſans laiſſer aucun vide, ſans ſe gêner, ſans déborder l'eſpace qui leur eſt preſcrit, forment un Tout, dans lequel l'induſtrie & le travail ſe dérobent aux yeux. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) PROSAISER, v. n. Écrire en proſe. Nos Dictionnaires ont tenu compte du verbe *Poétiſer* (Écrire en vers comme les poètes), & ne parlent point du verbe *Proſaïſer*, qui a également lieu dans le ſtyle marotique. J. B. Rouſſeau emploie l'un & l'autre à la tête de ſa Lettre III, adreſſée à M. d'Uſſé:

Maître Vincent (1), le grand ſeſeur de lettres,
Si bien que vous n'eût ſu *proſaïſer*:
Maître Clément (2), le grand forgeur de mètres,
Si doucement n'eût ſu *poétiſer*.

D'ailleurs ces deux verbes répondent ſi exactement

(1) Vincent Voiture.
(2) Clément Marot.

aux noms *Proſe* & *Vers*, *Proſateur* & *Verſificateur*, qu'ils ſont bons à conſerver tous deux, du moins dans le ſens imitatif comme *Poétiſer*; en ſorte que *Proſaïſer* emporteroit auſſi quelque dénigrement, & pourroit en Proſe ſignifier, imiter mal les bons proſateurs. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PROSATEUR, ſ. m. Écrivain en Proſe. Ce mot manquoit à notre langue, lorſque Ménage le fit & s'en ſervit. Il eut ſans doute raiſon; puiſqu'il nous étoit auſſi néceſſaire que celui de *Verſificateur*, qui ſignifie Écrivain en vers. Cependant la création de ce mot occaſionna entre Ménage & le P. Bouhours une querelle fort vive, dans laquelle le jéſuite ménagea aſſez peu les termes pour ſcandaliſer Audry de Boiſregard: en cenſurant la hardieſſe de l'auteur des *Nouvelles Obſervations*, celui des *Doutes* & des *Remarques nouvelles* ent celle de prédire la chute du mot *Proſateur*; & ſa prédiction a été démentie par l'événement, puiſque le mot eſt reſté. On aplaudit volontiers à cette déciſion de l'Uſage, qui ſemble avoir voulu faire juſtice: Ménage ne penſoit qu'à être utile; & Bouhours paroît n'avoir voulu que contredire un rival.

Il eſt rare de réuſſir dans les deux genres. J. Bapt. Rouſſeau étoit bon poète & mauvais *Proſateur*; La Motte & Fénélon, bons *Proſateurs* & mauvais poètes; Voltaire a ſu être tout à la fois bon poète & bon *Proſateur*. (*M.* BEAUZÉE.)

* PROSE, ſ. f. *Littérature*. C'eſt le langage ordinaire des hommes, qui n'eſt point gêné par les meſures & les rimes que demande la Poéſie; elle eſt oppoſée au Vers (*Voyez* VERS). Ce mot vient du latin *Proſa*, que quelques-uns prétendent dérivé de l'hébreu *Poras*, qui ſignifie *expendit*; d'autres le dérivent de *Prorſa* ou *Prorſus*, qui va en avant, par oppoſition à *verſa*, qui retourne en arrière, ce qu'il eſt néceſſaire de faire lorſqu'on écrit en vers.

Quoique la *Proſe* ait des liaiſons qui la ſoutiennent & une ſtructure qui la rend nombreuſe, elle doit paroître fort libre, & n'avoir rien qui ſente la gêne. *Voyez* STYLE, CADENCE, &c.

Il eſt rare que les poètes écrivent bien en *Proſe*; ils ſe ſentent toujours de la contrainte à laquelle ils ſont accoutumés.

Saint-Évremont compare les écrivains en *Proſe* aux gens de pied qui marchent plus tranquilement & avec moins de bruit.

Quoique la *Proſe* ait toujours été, comme elle l'eſt aujourdhui, le langage ordinaire des hommes, elle n'a pas d'abord été conſacrée aux ouvrages d'eſprit, ni même à conſerver la mémoire des événemens, comme la Poéſie. Phérécyde de Syros, qui vivoit au ſiècle de Cyrus, écrivit un ouvrage de Philoſophie; & c'étoit le premier ouvrage en *Proſe* qu'on eût vu parmi les grecs, ſi l'on en croit Pline, qui dit de ce Phérécyde, *proſam primus condere inſtituit*. Mais ce paſſage de Pline ſignifie que cet auteur fut le premier qui traita en *Proſe* des matières philoſophiques, ou qui s'appliqua à donner à la *Proſe* cette eſpèce de cadence qui lui eſt propre dans les langues dont les ſyllabes reçoivent des accents ſenſiblement variés, telle qu'eſt la langue grèque; & c'eſt ce qu'ioſinue le mot *condere*, qui ſignifie proprement *arranger*, *diſpoſer*. Il ne s'enſuit nullement de là que Phérécyde ait été le premier écrivain en *Proſe* qu'ayent eu les grecs; car Pauſanias parle d'une hiſtoire de Corinthe écrite en *Proſe*, & attribuée à un certain Rumelus, que la Chronique d'Euſèbe place à la onzième olympiade ou vers l'an 740 avant Jéſus-Chriſt, c'eſt à dire, deux-cents ans avant Phérécyde & le ſiècle de Cyrus. Il en a preſque été de même parmi toutes les autres nations. Dans les monumens publics, les chroniques, les lois, la Philoſophie même, les vers ont été en uſage avant la *Proſe*. Ainſi, parmi nous, il a été un temps où l'on ne croyoit pas que la *Proſe* françoiſe méritât d'être tranſmiſe à la poſtérité: à peine avons-nous un ou deux ouvrages de *Proſe* antérieurs à Villehardouin & à Joinville, tandis que nos bibliotèques ſont encore pleines de poèmes hiſtoriques, allégoriques, moraux, *&c*, compoſés dans des temps très-reculés. *Mém. de l'Ac. des Belles-Lettres*, tom. VI.

La Motte & d'autres ont ſoutenu qu'il pouvoit y avoir des poèmes en *Proſe*; mais on leur a répondu, comme il eſt vrai, que la *Proſe* & la Poéſie ont eu de tous temps des caractères diſtingués; que la traduction en *Proſe* d'un poème n'eſt à ce poème que ce qu'une eſtampe eſt à un tableau, elle en rend bien le deſſin, mais elle n'en exprime pas le coloris; & c'eſt ce que madame Dacier elle-même penſoit de ſa Traduction d'Homère. Le conſentement unanime des nations apuie encore ce ſentiment. Apulée & Lucien, quoique tous deux fertiles en fictions & en ornements poétiques, n'ont jamais été comptés parmi les poètes. La fable de Pſyché auroit été appelée *Poème*, s'il y avoit des poèmes en *Proſe*. Le ſonge de Scipion, quoique fiction très-noble, écrite en ſtyle poétique, ne fera jamais mettre le nom de Cicéron parmi ceux des poètes latins; de même que, parmi ceux de nos poètes françois, nous ne mettrons point celui de Fénélon. D'ailleurs l'Éloquence & la Poéſie ont chacune leur harmonie, mais ſi oppoſées, que ce qui embellit l'une défigure l'autre. L'oreille eſt choquée de la meſure du vers, quand elle le trouve dans la *Proſe*; & tout vers proſaïque déplaît dans la Poéſie. La *Proſe* emploie à la vérité les mêmes figures & les mêmes images que la Poéſie; mais le ſtyle eſt différent, & la cadence eſt toute contraire. Dans la Poéſie même, chaque eſpèce a ſa cadence propre: autre, eſt le ton de l'Épopée, autre eſt celui de la Tragédie; le genre lyrique n'eſt ni épique ni dramatique, &

Digitized by Google

ainſi des autres. Comment la *Proſe*, dont la marche eſt uniforme, pourroit-elle ainſi diverſifier ſes accords? La prétention de La Motte a eu le ſort des paradoxes mal fondés; on en a montré le faux, & l'on a continué à faire de beaux vers & à les admirer. (*ANONYME.*)

(¶ Le nom *Proſe*, que nous tenons immédiatement du latin *Proſa*, paroît avoir été, dans cette langue, un adjectif pris d'ordinaire ſubſtantivement: mais on l'y a quelquefois employé comme adjectif; *Proſa oratio* ſe trouve dans Varron, & c'eſt ce que Cicéron appelle *oratio libera nullisque numeris aſtricta*. Mais d'où les latins avoient-ils emprunté ce mot? Il paroît aſſez vraiſemblable qu'ils l'avoient formé de l'adverbe grec προσω (en avant); parce que la *Proſe* va, pour ainſi dire, toujours en avant, ſans être obligée, comme le vers, après avoir parcouru une meſure déterminée, de revenir en quelque ſorte ſur ſes pas pour ſe ſoumettre de nouveau à la même contrainte.

Auſſi la *Proſe* eſt-elle, en fait d'élocution, l'oppoſé du *vers*. Le diſcours eſt ſuſceptible de deux formes générales: dans l'une, il eſt aſſujéti à des meſures réglées par la quantité ou par la quotité des ſyllabes, & déterminées par le nombre des pieds ou par des rimes; dans l'autre, il n'eſt aſtreint qu'aux lois de la Grammaire, & à l'eſpèce d'harmonie qui réſulte de l'aſſortiment agréable des voyelles & des conſonnes, ou de l'accord imitatif des mots avec les idées & des périodes avec les affections de l'âme. De la première forme réſulte le *Vers*; de la ſeconde, la *Proſe*.

Ce n'eſt donc point la *Poéſie* qui eſt oppoſée à la *Proſe*, comme il ſemble qu'on l'a toujours entendu, & comme on le ſuppoſe en effet dans ce qui précède. La *Proſe* eſt à l'Éloquence, ce que les *vers* ſont à la Poéſie; on peut écrire bien en *Proſe* ſans être éloquent, & l'on peut poſſéder parfaitement le méchaniſme des *vers* ſans être poète: c'eſt une maxime d'Horace (I. *Sat.* jv. 38—42), qui mérite bien d'en être cru.

Primum, ego me illorum dederim quibus eſſe poëtis
Excerpam numero: neque enim concludere verſum
Dixeris eſſe ſatis; neque, ſi quis ſcribat, uti nos,
Sermoni propiora, putes hunc eſſe poëtam.

En effet combien ne voyons-nous pas de verſificateurs qui ſont bien éloignés d'être poètes; parce qu'ils n'ont ni le génie de l'invention, ni l'enthouſiaſme de l'inſpiration, ni la magnificence de l'expreſſion, comme Horace l'exige de ceux qui prétendent au nom de poètes:

Ingenium cui ſit, cui mens divinior, atque os
Magna ſonaturum, des nominis hujus honorem.

Il manquoit bien moins que cela à Fénélon pour être poète, il ne lui manquoit que le méchaniſme des vers: la *Proſe* de ſon *Télémaque* eſt véritablement poétique, ſans ceſſer d'être *Proſe*. « On » dit que le ſtyle eſt plus concis en vers qu'en » *Proſe*; & cela eſt vrai juſqu'à un certain point, » dit l'abbé Trublet. La facilité d'écrire eſt une » des cauſes de la diffuſion: or il eſt plus facile » d'écrire en *Proſe* qu'en vers. Cependant le ſtyle » des vers paroît plus concis qu'il ne l'eſt en effet: » les règles gênantes de la verſification font mettre » beaucoup d'inutilités; & j'ôſe aſſûrer qu'on abrè- » geroit toujours un ouvrage en vers, en le ré- » duiſant en *Proſe*. Si le ſtyle des vers paroît » plus concis & plus laconique que celui de la » *Proſe*, cela vient en grande partie de ce qu'or- » dinairement il eſt plus coupé; auſſi, a-t-on » trouvé diffus quelques-uns de nos poètes, qui » ſont un peu trop périodiques. En général, le » ſtyle coupé paroît toujours plus concis que le » ſtyle périodique & nombreux: mais ce n'eſt ſou- » vent qu'une fauſſe apparence; témoin, parmi » les anciens, le ſtyle de Sénèque, & parmi les » modernes, celui de l'abbé du Guet».) (*M. BEAUZÉE.*)

PROSODIE, ſ. f. *Grammaire*. « Par ce mot » *Proſodie*, on entend la manière de prononcer » chaque ſyllabe régulièrement, c'eſt à dire, ſui- » vant ce qu'exige chaque ſyllabe priſe à part & » conſidérée dans ſes trois propriétés, qui ſont l'ac- » cent, l'aſpiration, & la quantité». (*Proſ. franç. art.* 1, §. I.)

J'ai actuellement ſous les yeux un exemplaire de l'ouvrage où parle ainſi l'abbé d'Olivet; & cet exemplaire eſt apoſtillé de la main de Duclos, l'homme de Lettres le plus poli & le plus communicatif. Il obſerve qu'il falloit dire *chaque ſyllabe d'un mot*, parce que chaque *ſyllabe priſe à part* & détachée des mots n'a ni accent ni quantité. Rien de plus ſage que cette remarque; peut-on dire en effet que le ſon *a*, par exemple, ſoit long ou bref, grave ou aigu, en ſoi & indépendamment d'une deſtination déterminée? C'eſt tout ſimplement un ſon qui ſuppoſe une certaine ouverture de la bouche, & naturellement ſuſceptible de telle modification *proſodique*, que les beſoins de l'organe ou les différents uſages pourront exiger dans les diverſes occaſions; ainſi, ſelon la remarque de l'abbé d'Olivet lui-même, *a* eſt long quand il ſe prend pour la première lettre de l'alphabet, *un petit ā*, *une panſe d'ā*; quand il eſt prépoſition, il eſt bref, *je ſuis à Paris*, *j'écris à Rome*, *j'ai donné à Paul*. Duclos remarque de ſon côté, que, dans le premier cas, *a* eſt grave, & qu'il eſt aigu dans le ſecond. Cette diverſité de modifications, ſelon les occurrences, eſt une preuve aſſûrée que ce ſon n'en a aucune qui lui ſoit propre.

S'il étoit permis de propoſer quelques doutes après la déciſion de ces deux illuſtres académiciens, je demanderois ſi l'aſpiration eſt bien effec-

Digitized by Google

tivement du reſſort de la *Proſodie*. Cette queſtion n'eſt pas ſans fondement. J'ai prouvé (*article* H) que l'aſpiration n'eſt qu'une manière particulière de prononcer les ſons avec exploſion; qu'en conſéquence elle eſt une véritable articulation, comme toutes les autres qui s'opèrent par le mouvement ſubit & inſtantané des lèvres ou de la langue; & qu'enfin la lettre *H*, qui eſt le ſigne de l'aſpiration, doit être miſe au rang des conſonnes, comme les lettres qui repréſentent les articulations labiales & les articulations linguales. Il doit donc y avoir une raiſon égale, ou pour ſoumettre au domaine de la *Proſodie* toutes les autres articulations auſſi bien que l'aſpiration, ou pour en ſouſtraire l'articulation aſpirante auſſi bien que les linguales & les labiales.

« Chaque ſyllabe, dit l'abbé d'Olivet (*ibid.*), » eſt prononcée avec douceur ou avec rudeſſe, ſans » que cette douceur ou cette rudeſſe ait raport à » l'élévation ni à l'abaiſſement de la voix ». Il regarde cette douceur & cette rudeſſe comme des variétés *proſodiques*, propres à nous garantir de l'ennuyeux fleau de la monotonie, & conſéquemment comme apartenant autant à la *Proſodie* que les accents & la quantité, qui ſont deſtinés à la même fin.

Que toute ſyllabe ſoit prononcée avec douceur ou avec rudeſſe, c'eſt un fait; mais que veut-on dire par là? c'eſt à dire, que tout ſon eſt produit ou avec l'exploſion aſpirante ou ſans cette exploſion. Mais ne peut-on pas dire de même que tout ſon eſt produit avec telle ou telle exploſion labiale ou linguale, ou ſans cette exploſion? N'eſt-il pas également vrai que les différentes articulations ſont autant de variétés propres à nous épargner le dégoût inſéparable de la monotonie? & ira-t-on conclure pour cela que l'uſage, le choix, & la prononciation des conſonnes eſt une affaire de *Proſodie*?

A quoi ſe réduit après tout ce que l'on charge la *Proſodie* de nous aprendre au ſujet de l'aſpiration? à nous faire connoître les mots où la lettre *H*, qui en eſt le ſigne, doit être prononcée ou muette. Eh! n'avons-nous pas pluſieurs autres conſonnes qui ſont quelquefois prononcées & quelquefois muettes? *Voyez* MUET.

Il me ſemble que je puis croire que Duclos eſt à peu près de même avis, & qu'il ne regarde pas l'aſpiration comme ſeſant partie de l'objet de la *Proſodie*. Dans la Remarque que j'ai raportée de lui ſur la définition de ce mot par l'abbé d'Olivet, il donne pour raiſon de la correction qu'il y fait, que *chaque ſyllabe, priſe à part, n'a ni accent ni quantité*; & il ne fait aucune mention de l'aſpiration: d'ailleurs il admet la lettre *H*, qui la repréſente, au rang des conſonnes, comme on peut le voir dans ſes *Remarques* ſur le ij. chap. de la I. part. de la *Grammaire générale*.

J'ai ouvert bien des livres qui traitent de la *Proſodie* des grecs & des latins; *Proſodie*, quelque étendue que l'on donne à ce mot, beaucoup plus marquée que la nôtre: & j'ai vu que les uns ne ſont point entrer dans leur ſyſtême *proſodique* ce qui concerne l'accent; que les autres ajoûtent à la quantité de chaque ſyllabe des mots, les notions des différents pieds qui peuvent en réſulter, & la théorie du méchaniſme des vers métriques ou déterminés par le nombre & le choix des pieds. J'ai compris par là que ce n'étoit peut-être que faute de s'en être aviſé, que quelque autre auteur n'avoit pas étendu les fonctions de la *Proſodie* juſqu'à fixer les principes méchaniques de ce que l'on appelle *Nombre* ou *Rythme* dans le ſtyle oratoire. J'en ai conclu que la véritable notion de ce que l'on doit entendre par le terme de *Proſodie* n'eſt pas encore trop décidé, & qu'il eſt encore temps de donner à ce mot une ſignification qui s'accorde avec l'étymologie.

Ce mot eſt purement grec; προσῳδία, dont les racines ſont πρὸς, *ad*, & ᾠδὴ, *cantus*: πρὸς ᾠδὴν, *ad cantum*; & de là, προσῳδία, *inſtitutio ad cantum*. Le mot *Accent*, en latin *Accentus*, a une origine toute ſemblable, *ad* & *cantum*; le *d* final de *ad* y eſt changé en *c* par une ſorte d'attraction. Mais je ſerois différemment la conſtruction des racines élémentaires dans ces deux mots compoſés; je dirois que πρὸς ᾠδὴν, *ad cantum*, eſt la conſtruction des racines du mot compoſé προσῳδία, à cauſe du mot ſouſentendu παιδεία ou φωνὴ, *inſtitutio*; mais que *cantus ad* eſt la conſtruction des racines du mot *accentus*, que l'on doit expliquer par *cantus ad vocem* (chant ajouté à la voix). Cette première obſervation indique que l'accent eſt du reſſort de la *Proſodie*, puiſque c'eſt une eſpèce de chant ajouté aux ſons, & que la *Proſodie* eſt l'art de régler ce chant de la voix.

Au reſte, les mots ᾠδὴ, *cantus*, chant, ſont employés par catachrèſe ou extenſion; parce qu'il ne s'agit pas ici des modifications de la voix qui conſtituent proprement le chant, mais ſeulement des agréments de prononciation qui raprochent la voix parlante de la voix chantante, en lui donnant une ſorte de mélodie par des tons variés, des tenues préciſes, & des repos meſurés.

L'origine du mot, ainſi dèvelopée, ſemble borner les vûes de la *Proſodie* ſur les accents & la quantité des ſyllabes: & Voſſius la définit dans ſa petite *Grammaire*, à l'uſage des écoles de Hollande & de Weſtfriſe (*page* 281): *Pars Grammaticæ quæ accentus & quantitatem ſyllabarum docet.* Mais ſous le titre de *Proſodie*, il enſeigne lui-même l'art métrique, qui conſiſte dans la connoiſſance des différents pieds & des diverſes ſortes de vers qui en ſont compoſés; & je crois qu'il a raiſon. La Muſique, qui, ſelon l'abbé d'Olivet (*p.* 9), n'eſt, à proprement parler, qu'une extenſion de la *Proſodie*, n'eſt pas bornée à enſeigner les différents tons & leur quantité caractériſée par les rondes, les blanches, les noires, les croches, les doubles-

doubles-croches, *&c* ; elle enſeigne encore les diverſes meſures qui peuvent régler le chant, les propriétés des différentes pièces de Muſique qui peuvent en réſulter, *&c* : & voilà le modèle qui doit achever de fixer l'objet de la *Proſodie*.

Diſons donc que c'eſt l'*Art d'adopter la modulation propre de la langue que l'on parle aux différents ſens qu'on y exprime*. Ainſi, elle comprend, non ſeulement tout ce qui concerne le matériel des accents & de la quantité, mais encore celui des pieds & de leurs différents mélanges, celui des meſures que les repos de la voix doivent marquer, &, ce qui eſt bien plus précieux, l'uſage qu'il faut en faire ſelon l'occurrence, pour établir une juſte harmonie entre les ſignes & les choſes ſignifiées. Par là on réunira des théories éparſes, qui ont pourtant un lien commun, & que la réunion tendra plus utiles: par là ceux qui écriront ſur la *Proſodie* auront la liberté d'écrire en même temps ſur l'art métrique, quand il s'agira des langues dont le génie s'eſt prêté à cette ſorte de mélodie ; ils pourront s'étendre auſſi ſur le rhythme de la proſe, & en détailler les motifs, les moyens, les règles, les écarts, les uſages, ainſi que l'a fait Cicéron pour le latin dans ſon *Orateur*, & comme l'abbé d'Olivet l'a lui-même entrepris par raport à notre langue.

On ne doit pas s'attendre que j'entre ici dans les détails de cet art ſéducteur, qui eſt effectivement l'art de verſer le plaiſir dans l'âme de ceux qui écoutent, pour en faciliter l'entrée à la vérité même, dont la parole eſt, pour ainſi dire, le miniſtre. Cet art exiſte ſans doute par raport à notre langue, puiſque nous en admirons les effets dans un nombre de grands écrivains, dont la lecture nous fait toujours un nouveau plaiſir : mais les principes n'en ſont pas encore rédigés en ſyſtême ; il n'y en a que quelques-uns épars çà & là; & c'eſt peut-être une affaire de génie de les mettre en corps. Ce qu'en a écrit l'abbé d'Olivet, tout excellent qu'il eſt en ſoi & qu'il paroît aux yeux de tous les connoiſſeurs, n'eſt à ceux de l'auteur qu'un foible eſſai. « Pour l'achever, dit-il à la fin de ſon *Traité*, » il faut un grammairien, un » orateur, un poète, un muſicien, & j'ajoûte un » géomètre ; car tout ce qui demande arrangement » & combinaiſon de principes, a beſoin de ſa mé» thode ». *Voyez* Accent, Quantité, Pied, Vers, Meſure, Nombre, Rhythme, *&c*. (*M. Beauzée.*)

Prosodie, ſ. f. *Littérature. Poéſie.* Ou les ſons élémentaires de la langue françoiſe ont une valeur appréciable & conſtante, & alors ſa *Proſodie* eſt décidée ; ou ils n'ont aucune durée preſcrite, & alors ils ſont dociles à recevoir la valeur qu'il nous plaît de leur donner, ce qui fait de la langue françoiſe la plus ſouple de toutes les langues ; & ce n'eſt pas ce que l'on prétend, lorſqu'on lui diſpute ſa *Proſodie*.

Que m'oppoſera donc le préjugé que j'attaque ? Dire que les ſyllabes françoiſes ſont en même temps indéciſes dans leur valeur & décidées à n'en avoir aucune, c'eſt dire une choſe abſurde en elle-même : car il n'y a point de ſon pur ou articulé qui ne ſoit naturellement diſpoſé à la lenteur ou à la viteſſe, ou également ſuſceptible de l'une & de l'autre ; & ſon caractère ne peut l'éloigner de celle-ci, ſans l'incliner vers celle-là.

Les langues modernes, dit-on, n'ont point de ſyllabes qui ſoient longues ou brèves par elles-mêmes. L'oreille la moins délicate démentira ce préjugé ; mais je ſuppoſe que cela ſoit, les langues anciennes en ont-elles davantage ? Eſt-ce par elle-même qu'une ſyllabe eſt tantôt brève & tantôt longue dans les déclinaiſons latines ? Veut-on dire ſeulement que dans les langues modernes la valeur *proſodique* des ſyllabes manque de préciſion ? Mais qu'eſt-ce qui empêche de lui en donner ? L'auteur de l'excellent *Traité de la* Proſodie *françoiſe*, après avoir obſervé qu'il y a des brèves plus brèves, des longues plus longues, & une infinité de douteuſes, finit par décider que tout ſe réduit à la brève & à la longue : en effet tout ce que l'oreille exige, c'eſt la préciſion de ces deux meſures ; & ſi, dans le langage familier, leur quantité relative n'eſt pas complète, c'eſt à l'acteur, c'eſt au lecteur d'y ſuppléer en récitant. Les latins avoient, comme nous, des longues plus longues, des brèves plus brèves, au raport de Quintilien ; & les poètes ne laiſſoient pas de leur attribuer une valeur égale.

Quant aux douteuſes, ou elles changent de valeur en changeant de place ; alors, ſelon la place qu'elles occupent, elles ſont décidées brèves ou longues : ou réellement indéciſes, elles reçoivent le degré de lenteur ou de viteſſe qu'il plaît au poète de leur donner ; alors, loin de mettre obſtacle au nombre, elles le favoriſent ; & plus il y a dans une langue de ces ſyllabes dociles aux mouvements qu'on leur imprime, plus la langue elle-même obéit aiſément à l'oreille qui la conduit. Je ſuppoſe donc, avec l'abbé d'Olivet, tous nos temps ſyllabiques réduits à la valeur de la longue & de la brève : nous voilà en état de donner à nos vers une meſure exacte & des nombres réguliers.

« Mais où trouver, me dira-t-on, le type des » quantités de notre langue ? L'uſage en eſt l'ar» bitre, mais l'uſage varie ; & ſur un point auſſi » délicat que l'eſt la durée relative des ſons, il » eſt mal-aiſé de ſaiſir la vraie déciſion de l'uſage ».

Il eſt certain que, tant que les vers n'ont point de mètre précis & régulier dans une langue, ſa *Proſodie* n'eſt jamais ſtable : c'eſt dans les vers qu'elle doit être comme en dépôt, ſemblable aux meſures que l'on trace ſur le marbre pour rectifier celles que l'uſage altère ; & ſans cela, comment s'accorder ? La volubilité, la molleſſe, les négli-

gences du langage familier ſont ennemies de la préciſion, *Fluxa & labrica res ſermo humanus*, dit Platon. Vouloir qu'une langue ait aquis par l'uſage ſeul une *Proſodie* régulière & conſtante, c'eſt vouloir que les pas ſe ſoient meſurés d'eux-mêmes ſans être réglés par le chant.

Chez les anciens la Muſique a donné ſes nombres à la Poéſie : ces nombres, employés dans les vers & communiqués aux paroles, leur ont donné telle valeur ; celles-ci l'ont retenue & l'ont aportée dans le langage ; les mots pareils l'ont adoptée, & par la voie de l'analogie le ſyſtême *proſodique* s'eſt formé inſenſiblement. Dans les langues modernes, l'effet n'a pu précéder la cauſe ; & ce ne ſera que long temps après qu'on aora preſcrit aux vers les lois du nombre & de la meſure, que la *Proſodie* ſera fixée & unanimement reçue.

En attendant, elle n'a, je le ſais, que des règles défectueuſes ; mais ces règles, corrigées l'une par l'autre, peuvent guider nos premiers pas.

1°. L'uſage, conſulté par une oreille attentive & juſte, lui indiquera, ſinon la valeur exacte des ſons, au moins leur inclination à la lenteur ou à la viteſſe.

2°. La déclamation théatrale vient à l'apui de l'uſage, & détermine ce qu'il laiſſe indécis.

3°. La Muſique vocale habitue depuis long temps nos oreilles à ſaiſir de juſtes raports dans la durée relative des ſons élémentaires de la langue ; & le chant meſuré, dont nous ſentons mieux que jamais le charme, va rendre plus préciſe encore la juſteſſe de ces raports. Ainſi, des obſervations faites ſur l'uſage du monde, ſur la déclamation théatrale, & ſur le chant meſuré, de ces obſervations recueillies avec ſoin, combinées enſemble & rectifiées l'une par l'autre, peut réſulter enfin un ſyſtême de *Proſodie* fixe, régulier, & complet. (*M. MARMONTEL.*)

PROSODIQUE, adj. Qui concerne la *Proſodie*, Qui apartient à la *Proſodie*. L'accent *proſodique* ; Caractères *proſodiques*.

I. C'eſt par cette épithète que l'on diſtingue l'eſpèce d'accent qui eſt du reſſort de la *Proſodie*, des autres modulations que l'on nomme auſſi *Accents* ; ainſi, l'on dit l'Accent *proſodique*, l'Accent *oratoire*, l'Accent *muſical*, l'Accent *national*, &c. *Voyez Traité de la* Proſodie *françoiſe*, par l'abbé d'Olivet (*art.* 2), & le mot ACCENT.

L'accent *proſodique* eſt cette eſpèce de modulation qui rend le ſon grave ou aigu. « La différence qu'il y a entre l'accent *proſodique* & le muſical, dit Duclos, dans ſes *Remarques* ſur la *Proſodie* de l'abbé d'Olivet, c'eſt que l'accent muſical ne peut aujourdhui élever ni baiſſer moins que d'un demi-ton, & & que le *proſodique* procède par des tons qui ſeroient inapréciables dans la Muſique, des dixièmes, des trentièmes de ton. Il y a, ajoûte-t-il, bien de la différence entre le ſenſible & l'appréciable ». L'accent *proſodique* diffère de l'accent oratoire, en ce que celui-ci influe moins ſur chaque ſyllabe d'un mot, par raport aux autres ſyllabes du même mot, que ſur la phraſe entière, par raport au ſens. Cette remarque eſt encore de Duclos ; & j'y ajoûterai, que l'accent *proſodique* des mêmes mots demeure invariable au milieu de toutes les variétés de l'accent oratoire, parce que, dans le même mot, chaque ſyllabe conſerve la même relation mécanique avec les autres ſyllabes, & que le même mot, dans différentes phraſes, ne conſerve pas la même relation analytique avec les autres mots de ces phraſes.

II. Outre les caractères élémentaires ou les lettres qui repréſentent ſans aucune modification les éléments de la parole, ſavoir, les voix & les articulations ; on emploie encore, dans l'Orthographe de toutes les langues, des caractères que j'appelle *proſodiques* : pluſieurs de ces caractères doivent être ainſi nommés, parce qu'ils indiquent en effet des choſes qui apartiennent à l'objet de la *Proſodie* ; les autres peuvent du moins, par extenſion, être appelés de même, parce qu'ils ſervent à diriger la prononciation des mots écrits, quoique ce ſoit à d'autres égards que ceux qu'enviſage la *Proſodie*.

Il y en a de trois ſortes : 1°. des caractères *proſodiques* d'expreſſion ou de ſimple prononciation : 2°. des caractères *proſodiques* d'accent : 3°. des caractères *proſodiques* de quantité.

Les caractères de ſimple prononciation ſont la *Cédille*, l'*Apoſtrophe*, le *Tiret*, & la *Diérèſe* (*Voyez* CÉDILLE, DIÉRÈSE, & APOSTROPHE, pour ce qui concerne ces trois caractères). Pour ce qui eſt du Tiret, on lui donne communément le nom de *Diviſion*. Il me ſemble que ce nom porte dans l'eſprit une idée contraire à celle de l'effet qu'indique ce caractère, qui eſt d'unir au lieu de diviſer ; c'eſt pourquoi j'aime mieux le nom de *Tiret*, qui ne tombe que ſur la figure du ſigne : & j'aimerois encore mieux, ſi l'Uſage l'autoriſoit, le nom ancien d'*Hyphen*, mot grec de ὑπό, *ſub*, & de ἑν, *unum* ; ce qui déſignoit bien l'union de deux en un. *Voyez* TIRET.

Les caractères d'accent ſont trois ; ſavoir, l'*accent aigu*, l'*accent grave*, & l'*accent circonflexe* ; ils n'ont plus rien de *proſodique* dans notre Orthographe, puiſqu'ils n'y marquent que peu ou point ce qu'annoncent leurs noms : l'uſage orthographique en a été détaillé ailleurs. *Voyez* ACCENT.

Les caractères de quantité ſont trois : ¯ au deſſus d'une voyelle marque qu'elle eſt longue ;

Digitized by Google

˘ ſignifie qu'elle eſt brève; ˉ indique qu'elle eſt douteuſe. On ne fait aucun uſage de ces ſignes, vraiment *proſodiques*, que quand on parle expreſſément le langage de la *Proſodie*. (*M. Beauzée.*)

* PROSONOMASIE, ſ. f. (¶ Προσωνομασία, du verbe προσωνομάζω, *inſuper nomino*. C'eſt un autre nom de la figure appelée ordinairement *Paronomaſe*). (*M. Beauzée.*)

Figure de Rhétorique, par laquelle on fait alluſion à la reſſemblance du ſon qui ſe trouve entre différents noms ou différents mots, comme dans ces phraſes : *Is verè conſul eſt qui Reipublicæ ſaluti conſulit; Quum lectum petis de letho cogita.* Voyez Paronomase. (*Anonyme.*)

● (N.) PROSOPOGRAPHIE, ſ. f. Eſpèce particulière de Deſcription, qui a pour objet les traits extérieurs, la figure, & le maintien d'une perſonne ou d'un animal.

Fénélon met dans la bouche de Télémaque cette *Proſopographie*, pour intéreſſer en faveur de Termoſiris (*Liv. II*) : *Ce vieillard avoit un grand front chauve & un peu ridé : une barbe blanche pendoit juſqu'à ſa ceinture : ſa taille étoit haute & majeſtueuſe : ſon teint étoit encore frais & vermeil; ſes yeux, vifs & perçants : ſa voix étoit douce; ſes paroles, ſimples & aimables. Jamais je n'ai vu un ſi vénérable vieillard.*

Le même peintre, dans un autre *Proſopographie* (Liv. XXIII), amène ainſi ſous les yeux du lecteur le ſanglier qui mit en danger la vie d'Antiope : *Ses longues ſoies étoient dures & hériſſées comme des dards; ſes yeux étincelants étoient pleins de ſang & de feu; ſon ſouffle ſe feſoit entendre de loin, comme le bruit ſourd des vents ſéditieux, quand Éole les rappelle dans ſon antre pour appaiſer les tempêtes; ſes défenſes, longues & crochues comme la faulx tranchante des moiſſonneurs, coupoient le tronc des arbres : tous les chiens qui oſoient en approcher étoient déchirés; les plus hardis chaſſeurs, en le pourſuivant, craignoient de l'atteindre.*

Proſopographie eſt un mot d'origine grèque, qui ſignifie *Deſcription de la perſonne* (perſonæ) ou *de la face extérieure*. Προσωπογραφία, de προσωπον, *facies*, & de γράφω, *pingo*; en ſorte que c'eſt littéralement *faciei pictura*. Terme excellent, & qui tranche à merveille avec celui d'*Éthopée*, qui eſt la Deſcription, ſi je peux le dire, des traits moraux & de la phyſionomie de l'âme. (*Voyez* Éthopée). Les deux figures réunies donnent le *Portrait* complet. *Voyez* Portrait. (*M. Beauzée.*)

(N) PROSOPOPÉE, ſ. f. Figure de penſée par mouvement, qui conſiſte à prêter, aux choſes inſenſibles, de l'action, des penſées, des ſentiments, des paſſions; à leur adreſſer la parole, comme ſi elles entendoient; à la leur prêter, comme ſi elles en avoient la faculté; à rendre préſentes les perſonnes abſentes, ou à faire revivre celles qui ſont mortes, ſoit en leur adreſſant la parole, ſoit en les feſant parler elles-mêmes.

I. Le premier degré de la *Proſopopée* conſiſte à attribuer le ſentiment aux choſes inſenſibles & inanimées, en parlant d'elles comme on parleroit des êtres animés & ſenſibles : effet naturel des paſſions, qui cherchent à ſe répandre au dehors, & qui portent l'âme qu'elles agitent à chercher dans tout ce qui l'environne les objets & les affections dont elle eſt elle-même frapée; tout paroît triſte à une âme plongée dans la triſteſſe, tout eſt gai & riant pour celle qui nage dans la joie, tout fait des reproches à un criminel. Tel eſt le fondement du langage ordinaire des poètes; écoutons Boileau :

J'entends déja *frémir* les deux mers *étonnées*
De voir leurs flots unis aux pieds des Pyrénées;

il parle du fameux canal de Languedoc. Il dit dans un autre endroit :

Sous les fougueux courſiers l'onde écume & *ſe plaint.*

Par une fiction ſemblable, Racine fait dire à Théramène :

Le flot qui l'aporta *reule épouvanté;*

vers admirable, dicté par la paſſion & par l'effroi dont Théramène n'eſt pas encore revenu; & par là même, quoi qu'en ait pu dire La Motte, très-naturel dans la ſituation où ſe trouve cet acteur.

Dans le même poète, Phèdre, déchirée par ſes remords, dit à ſa confidente :

Il me ſemble déja que ces murs, que ces voûtes
Vont *prendre la parole*, &, *prêts à m'accuſer*,
Attendent mon époux pour le déſabuſer:

ici la figure eſt modeſte & adoucie par le correctif *il me ſemble*.

Les proſateurs imitent ſouvent le hardieſſe poétique. Pline l'ancien dit qne « La terre *ſe réjouiſſoit d'obéir* à un ſoc couronné de lauriers, & » d'être cultivée par un triomphateur » : Gaudente *terrâ vomere laureato & triumphali aratore* (*Lib. III, cap.* 3.)

Vous ſavez que naturellement la victoire eſt cruelle, inſolente, impie; *M. de Turenne la rendoit* douce, raiſonnable, & religieuſe. (Fléchier.)

Sa beauté n'a-t-elle pas toujours été ſous la garde *de la plus* ſcrupuleuſe *vertu?* (Boſſuet.)

La raiſon conduit *l'homme juſqu'à une entière conviction des preuves hiſtoriques de la religion*

chrétienne; après quoi elle le livre & l'abandoone *à une autre lumière, non pas contraire, mais toute différenee & infiniment ſupérieure.* (Fontenelle.)

II. Adreſſer la parole aux êtres inſeoſibles, aux perſonnes abſentes, aux morts, eſt comme le ſecond degré de la *Proſopopée:* & cette eſpèce eſt déſignée par le oom particulier d'*Apoſtrophe. Voyez* APOSTROPHE.

Parole adreſſée à des êtres ioſenſibles. *Sans cette paix, Flandre, théâtre ſanglant où ſe paſſent tant de ſcènes tragiques, tu aurois accru le nombre de nos provinces; & au lieu d'être la ſource malheureuſe de nos guerres, tu ſerois aujourdhui le fruit paiſible de nos victoires.* (Fléchier.)

Aux perſonnes abſentes. Dans Racine (*Iphig.* V. 4), Clytemneſtre s'écrie:

Mais cependant, ô Ciel! ô mère infortunée!
De feſtons odieux ma fille couronnée
Tend la gorge aux couteaux par ſon père apprêtés:
Calchas va dans ſon ſang . . . *Barbares, arrêtez;*
C'eſt le pur ſang du dieu qui lance le tonnerre.

Aux morts. *Dormez votre ſommeil, Riches de la terre, & demeurez dans votre pouſſière. Ah! ſi quelques générations, que dis-je? ſi quelques années après, vous reveniez, Hommes oublies du monde; vous vous hâteriez de rentrer dans vos tombeaux, pour ne voir pas votre nom terni, votre mémoire abolie, & votre prévoyance trompée dans vos amis, dans vos créatures, & plus encore dans vos héritiers & dans vos enfants.* (Boſſuet.)

III. Le troiſième, le ſublime degré de la *Proſopopée*, eſt de prêter la parole aux abſents, aux morts, aux êtres inſeoſibles, ſoit réels, ſoit purement moraux & métaphyſiques: & l'on ſent bien qu'alors ces diſcours feints doivent être adaptés avec art & avee goût aux eireonſtances qui y donnent lieu, tant par raport aux idées que par raport au ton.

L'orateur porte quelquefois la fiction juſqu'à ſe placer lui-même dans une autre conjoncture, & à ſe prêter un diſcours qui s'y raporte. C'eſt le premier exemple que je citerai: il eſt tiré de Tite-Live (*Lib.* XXXIV, *cap.* ij), dans le diſcours de Caton le cenſeur, alors conſul, contre le luxe des feumes, & en faveur de la loi Oppia, qui donnoit à ce luxe des bornes très étroites:

Equidem non ſine rubore quodam, paulo ante, per medium agmen matrum in forum perveni. Quod niſi me verecundia ſingulorum magis majeſtatis & pudoris, quam univerſarum, perfuſum, ne compellatæ à conſule viderentur; dixiſſem: Qui hic mos eſt in Publicum procurrendi, & obſidendi vias, & viros alienos appellandi? Iſtud ipſum ſuos quæque domi rogare non potuiſtis? An blandiores in Publico quam in Privato, & alieois quam veſtris, eſtis? Quanquam ne domi quidem vos, ſi ſui juris ſinibus matronas eontineret pudor, quæ leges hic rogareotur abrogarenturve curare decuit.

Ce o'eſt pas, je l'avoue, ſans une ſorte de honte, que je viens de traverſer une armée de femmes pour arriver à la place publique. Si, retenu par ce qui eſt dû de reſpect à la dignité & à la pudeur de chacune, plus que par la conſidération de la multitude, je n'avois voulu leur ſauver la hoote d'être réprimandées par un conſul: *Quelle eſt cette manière*, leur aurois-je dit, *de courir en Public, d'aſſiéger les rues, de ſolliciter des hommes qui vous ſont étrangers? Ne pouviez-vous demander chacune chez vous la même grâce à vos maris? Vos charmes ſont-ils plus puiſſants en Public que dans le Particulier, & ſur des étrangers que ſur vos époux? Et encore ſi la pudeur retenoit les dames dans les bornes de leur état, il ne convenoit pas que, même chez vous, vous vous mêlaſſiez des lois qui ſe fone ou s'abrogent ici.*

Caton, dans le même diſcoors (*Ib. cap.* jv), prête à l'une de ces dames un diſcours fort vif ſur leurs préteotions:

Ut, quod alii liceat tibi non licere, aliquid fortaſſe naturalis aut pudoris aut indignationis habeat; ſic, æquato omnium cultu, quid unaquæque veſtrûm vereatur ne in ſe conſpiciatur? Peſſimus quidem pudor eſt vel parcimoniæ vel paupertatis; ſed utrumque lex vobis demit, quum id quod habere non licet non habetis. Hanc, inquit, ipſam exæquationem ooo fero; illa locuples. Cur oon inſignis auro & purpurâ conſpicior? cur paupertas aliarum ſub hâc legis ſpeeie latet, ut, quod habere non poſſunt, habituræ ſi liceret fuiſſe videantur? Vultis hoc certamen uxoribus veſtris injicere, Quirites, ut divites id habere velint quod nulla

Quoiqu'une permiſſion, qui accordée à une autre vous ſeroit refuſée, dût peot-être naturellement vous inſpirer quelque ſentimeot de honte ou d'indignation; dès que la parure eſt la même pour tootes, pourquoi chacune de vous craint-elle d'être remarquée ſeule? Il eſt horrible, j'en conviens, d'avoir à rougir de ſa léſine ou de ſa pauvreté; mais la loi vous ſauve de ce double inconvénient, puiſque vous o'êtes privées que de ce qo'il eſt illicite d'avoir. *C'eſt préciſément*, dit une dame, *cette égalité que je ne peux ſouffrir;* & c'eſt une femme opuleote. *Pourquoi ne me verrois-an pas brillante d'or & de pourpre? pourquoi la pauvreté des autres eſt-elle ſi bien cachée à l'ombre de cette loi, que ce qu'elles ne peuvent avoir, il ſemble qu'elles l'auroient eu s'il eoit permis?* Voulez-vous, Romains, inſpirer à vos femmes eette éoulation, que les riches veuillent avoir ee que nulle autre oe peut ſe procurer; & que les pauvres,

alia poſſit; pauperes, ne ob hoc ipſum contemnantur, ſupra vires ſe extendant? Næ, ſimul pudere quod non oportet cæperit, quod oportet non pudebit.

pour ne pas tomber par là dans le mépris, dépenſent au dela de leurs facultés? Aſſûrement, dès qu'on rougira de ce qui ne doit point faire honte, on ne rougira plus de ce qui doit en faire.

On ſent quel peut être l'effet de cette figure magnifique : mais elle devient encore bien plus frapante, lorſqu'elle ôſe faire parler les morts. Voyez quelle ſublimité dans le tour que prend Fléchier pour affirmer la vérité des éloges qu'il donne au duc de Montauſier : *Vous ſavez que la flatterie n'a pu régner juſqu'ici dans les diſcours que j'ai faits : ôſerai-je dans celui-ci, où la franchiſe & la candeur ſont le ſujet de nos éloges, employer la fiction & le menſonge? Ce tombeau s'ouvriroit, ces oſſements ſe rejoindroient & s'animeroient pour me dire :* » Pourquoi viens-tu mentir pour moi, qui ne mentis » pour perſonne? Ne me rends pas un honneur » que je n'ai pas mérité, à moi qui n'en voulus » jamais rendre qu'au vrai mérite. Laiſſe-moi re» poſer dans le ſein de la vérité, & ne viens pas » troubler ma paix par la flatterie que j'ai haie. » Ne diſſimule pas mes défauts, & ne m'attribue » pas mes vertus : loue ſeulement la miſéricorde » de Dieu, qui a voulu m'humilier par les uns & » me ſanctifier par les autres ».

Cette eſpèce de *Proſopopée* ſemble ôſer encore davantage, quand elle va juſqu'à donner, aux choſes inſenſibles, nos propres ſentiments & notre manière de les exprimer. Boileau, à la fin du ſecond chant de ſon immortel *Lutrin*, nous en donne un exemple admirable, où il perſonnifie la Molleſſe en la peignant de ſes couleurs propres, & la fait parler d'après le caractère qui lui convient le plus. *Voyez* ASTÉISME, où j'ai cité ce beau morceau.

L'Anthropologie, je l'ai dit en ſon lieu, n'eſt que l'eſpèce de *Proſopopée*, par laquelle les hommes, ſans en excepter même les écrivains ſacrés, ſont obligés, en parlant de Dieu, de lui attribuer des parties corporelles, un langage, des goûts, des affections, des paſſions, des actions, qui ne peuvent en effet convenir qu'aux hommes. *Voyez* ANTHROPOLOGIE & ANTHROPOPATHIE.

Je vas finir par un exemple de la plus grande beauté; c'eſt un morceau d'Iſaïe, traduit par Louis Racine : le prophète, après avoir annoncé aux juifs leur délivrance de Babylone & la punition de leur tyran, leur met tout à coup dans la bouche, par une *Proſopopée* magnifique, ce cantique admirable, rempli lui-même de toutes les eſpèces de *Proſopopées*. Je raporterai les vers; mais il faut voir cet admirable morceau dans le texte même. (*Iſaï*, xjv. 4—21.)

Comment eſt diſparu ce maître impitoyable?
Et comment du tribut dont nous ſumes chargés
Sommes-nous ſoulagés?
Le ſeigneur a briſé le ſceptre redoutable
Dont le poids accabloit les humains languiſſants,
Ce ſceptre qui frapoit d'une plaie incurable
Les peuples gémiſſants.
Nos cris ſont apaiſés, la terre eſt en ſilence.
« Le Seigneur a dompté ta barbare inſolence,
» O fier & vigoureux Tyran!
» Les Cèdres mêmes du Liban
» Se réjoüiſſent de ta perte :
« *Il eſt mort*, diſent-ils; *& l'on ne verra plus*
» *La montagne couverte*
» *Des reſtes de nos troncs par le fer abattus.*
» Roi cruel, ton aſpect fit trembler les lieux ſombres :
» Tout l'enfer ſe troubla; les plus ſuperbes ombres
» Coururent pour te voir;
» Les rois des nations, deſcendant de leur trône,
» T'allerent recevoir.
» *Toi-même*, dirent-ils, *ô Roi de Babylone,*
» *Toi-même, comme nous, te voilà donc percé?*
» *Sur la pouſſière renverſé,*
« *De vers tu deviens la pâture,*
» *Et ton lit eſt la fange impure?*
» Comment es-tu tombé des cieux,
» Aſtre brillant, Fils de l'Aurore?
» Puiſſant Roi, Prince audacieux,
» La terre aujourdhui te dévore.
» Dans ton cœur tu diſois : *A Dieu même pareil,*
» *J'établirai mon trône au deſſus du ſoleil,*
» *Et près de l'Aquilon ſur la montagne ſainte*
» *J'irai m'aſſeoir ſans crainte;*
» *A mes pieds trembleront les humains éperdus :*
» Tu le diſois, & tu n'es plus.
» Les paſſants qui verront ton cadavre paroître,
» Diront, en ſe baiſſant pour te mieux reconnoître :
» *Eſt-ce là ce mortel qui troubla l'univers,*
» *Par qui tant de captifs ſoupiroient dans les fers,*
» *Ce mortel dont le bras détruiſit tant de villes,*
» *Sous qui les champs les plus fertiles*
» *Devenoient d'aride déſerts?*
» Tous les rois de la terre ont de la ſépulture
» Obtenu le dernier honneur :
» Toi ſeul privé de ce bonheur,
» En tous lieux rejeté, l'horreur de la nature,
» Homicide d'un peuple à tes ſoins confié,
» De ce peuple aujourdhui tu te vois oublié.
» Qu'on prépare à la mort ſes enfants miſérables;
» La race des méchants ne ſubſiſtera pas :
» Courez tous à ſes fils annoncer le trépas;
» Qu'ils périſſent. L'auteur de leurs jours déplorables
» Les a remplis de ſon iniquité;
» Frapez, faites ſortir de leurs veines coupables
» Tout le malheureux ſang dont ils ont hérité ».

Digitized by Google

Que d'images, que de figures raſſemblées dans ce morceau ! On entend parler tour à tour les Cèdres du Liban, les Ombres des morts, les juifs, le roi de Babylone, & les paſſants qui trouvent ſon corps.

On ne verra pas ſans agrément ni ſans utilité le même morceau traduit en vers latins par milord Lowth, aujourdhui évêque d'Oxford; il eſt intitulé : *Iſraëlitarum ſ'ωνιον in occaſum regis regnique babylonici*, *Ode prophetica* : & on le trouve, *pag.* 376 de l'édition de 1775 de l'ouvrage de ce ſavant prelat, *De ſacrâ Poëſi hebræorum prælectiones academicæ*.

Du reſte, plus le tour de la *Proſopopée* a de hardieſſe & d'éclat, plus elle a beſoin d'être ménagée avec goût, employée avec retenue, placée à propos, & adoucie dans l'occurrence par des précautions pleines de ſageſſe. C'eſt de toutes les figures la plus vive & la plus magnifique; on ne doit en faire uſage que dans les grandes paſſions, & cette eſpèce de fiction doit être ſoutenue d'une grande force d'éloquence. Car les choſes extraordinaires, incroyables, & qui ſont comme hors de la nature, n'ont point un effet médiocre : elles doivent néceſſairement, ou produire un grand effet, parce qu'elles vont au delà du vrai; ou dégénérer en puérilités, parce qu'elles n'ont pas l'appui du vrai. Je ne parle ici, on le ſent bien, que relativement au genre oratoire & au ton le plus élevé; car on ſent bien auſſi que dans les petites *Proſopopées*, par exemple, où La Fontaine fait parler les animaux ou les êtres même inanimés, il a dû, comme il l'a fait avec un ſuccès inimitable, les faire parler naivement, d'une manière conforme à leurs caractères connus ou ſuppoſés & aux circonſtances où il les plaçoit. C'eſt la régle la plus générale & la plus sûre à ſuivre en toute occaſion & dans tous les genres.

Proſopopée vient du grec *πρόσωπον*, *facies* ou *perſona*, & *ποιέω*, *facio*; & on peut en conſéquence le rendre litiéralement par le terme de *Perſonnification*, parce qu'on y perſonnifie effectivement des êtres fort éloignés par leur nature d'être des perſonnages; ou qu'on introduit par fiction des perſonnages réels, qui naturellement n'ont aucune part au diſcours.

Mais puiſque cette figure conſiſte dans une fiction de perſonnages, n'eſt-elle pas une figure de penſée par fiction, plus tôt que par mouvement? Elle eſt ſans contredit une figure de mouvement, puiſqu'elle ſuppoſe l'âme, pour ainſi dire, emportée hors de ſa ſphère : & elle n'eſt pas une figure de fiction, parce qu'il n'y a rien de feint & de ſimulé dans le diſcours qu'elle produit; elle dit directement & clairement ce qu'on a intention de dire, au lieu que les figures de fiction diſent en effet autre choſe que ce qu'on a intention de faire entendre. (*M.* BEAUZÉE.)

* PROSTHÈSE, ſ. f. Eſpèce de métaplaſme (*voyez* MÉTAPLASME), qui change le matériel primitif d'un mot par une addition faite au commencement du mot. *Proſtheſis apponit capiti.*

C'eſt ainſi que le latin *cura* vient du grec *κῆρα*, par l'addition d'un *c*; que le françois *grenouille* vient du latin *ranuncula*, par l'addition d'un *g*; *nombril*, de *umbilicus*, avec *n*; *ventre*, ainſi que le latin *venter*, de *ὑστερα*, avec un *v*; &c.

C'eſt à la même figure que nous devons les mots *alcoran*, *alkali*, *almageſte*, *almanac*, par l'addition de l'article arabe *al*, qui ne nous diſpenſe pas d'employer le nôtre, parce que l'arabe fait une partie ſignificative du mot compoſé : *Alcoran*, de *al* & de *coran*, qui peut ſignifier *lecture*, c'eſt à dire, dans le ſens des muſulmans, *la lecture* ou *le livre* par excellence : *Alkali*, de *al* & de *kali*, qui eſt le nom arabe de notre *ſoute*; c'eſt le nom chimique d'une eſpèce particulière de ſel ſemblable à celui de la ſoute : *Almageſte*, nom donné par les arabes au principal ouvrage de Claude Ptolomée ſur l'Aſtronomie, de *al* & du grec *μέγιστος*, *maximus*, comme qui diroit *le très-grand* livre : *Almanac*, de *al* & du grec dorique *μὰς*, au lieu du commun *μὴν*, qui ſignifie *mois*; c'eſt le tableau des mois de l'année.

(¶ Nous avons tiré par *Proſthèſe*, des mots latins *ſpatium*, *ſpiritus*, *ſtomachus*, *ſtudium*, les mots françois *eſpace*, *eſprit*, *eſtomac*, *étude*, que l'on écrivoit & que l'on prononçoit anciennement *eſtude* : cet *e* ajouté au commencement vient du nom alphabétique de la lettre *ſ* qui commence les mots latins, & que nos pères prononçoient ſéparément de la conſonne ſuivante, comme le bas peuple prononce encore aujourdhui *une eſtatue*. Nous prononçons toutefois ſans *e* au commencement, & conformément à l'étymologie latine, les adjectifs *ſpacieux*, *ſpirituel*, *ſtomachique*, *ſtudieux*; peut-être parce que ces adjectifs ayant été formés depuis, & par des hommes plus inſtruits ou plus attentifs, on s'eſt plus attaché à l'étymologie. Quoi qu'il en ſoit, ſi l'on ne conſervoit cette remarque ſur la lettre *ſ*, quelque étymologiſte diroit peut-être un jour qu'elle a été changée en *e* : mais comment expliqueroit-il le méchaniſme de ce changement ?

On doit auſſi regarder comme une véritable *Proſthèſe*, l'addition, à la tête d'un mot, d'une particule qui ajoûte à la ſignification propre de ce mot quelque idée acceſſoire; comme *amovible*, *comprendre*, *dédire*, *énoncer*, *ſorlancer*, *indocile*, *mécontent*, *préjugé*, *repriſe*, *ſurcharge*, &c. Le mot *fait* eſt ſimple; *parfait* eſt compoſé au moyen d'une *Proſthèſe*; & dans le mot *imparfait*, il y a double *Proſthèſe*.

Les grecs font un grand uſage de ce métaplaſme dans la formation de leurs temps. Τύπτω; de là ἔτυπτον, τύψω : de même γράφω; de là ἔγραφον : de τύπτω vient στύψα, de γράφω vient ἐγράφα : il y a en tout cela un *ε* ajouté au commencement. La *Proſthèſe*

eſt double dans τέτυφα, γέγραφα ; elle eſt triple dans ἐτετύφειν, ἐγεγράφειν.

Les latins ſont auſſi uſage de la *Proſthèſe* dans la formation de quelques prétérits : *cado, cecidi ; diſco, didici ; fallo, fefelli ; mordeo, momordi ; pello, pepuli ; ſpondeo, ſpopondi ; tendo, tetendi*, &c.

Les allemands forment par *Proſthèſe* tous leurs ſupins, en mettant à la tete la ſyllabe *ge* (qu'ils prononcent *gué*) : *loben*, louer, *gelobet*, loué ; *reiſen*, partir, *gereiſet*, parti ; *ſehen*, voir ; *geſehen*, vu ; *wollen*, vouloir ; *gewolt*, voulu, &c.)

Le mot *Proſthèſe* vient du grec προτίθημι, *apponere*, & ſignifie *appoſitio* : RR πρὸς, *ad*, & θέσις, *poſitio*. Voſſius croit que c'eſt plus tôt πρὸ, *præ* ; & en conſéquence il traduit le mot par *præpoſitio* : on auroit donc conſervé le mot grec, pour ne pas confondre l'idée du métaplaſme qu'il déſigne avec celle de la partie d'oraiſon qu'on appelle *Prépoſition*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PROTASE, ſ. f. *Grammaire*. C'eſt un mot grec πρότασις, de προτείνω, *prætendo* : & l'on déſigne, par ce terme, celle des deux parties caractériſtiques de la période qui eſt *miſe la première en avant*. Indépendamment du nombre des membres, & par conſéquent des propoſitions partielles qui compoſent une période, elle doit naturellement ſe réduire à deux ſens partiels généraux, dont la réunion complète la période : ſi elle n'a que deux membres, chacun de ces deux membres eſt l'un des deux ſens généraux, & le premier eſt la *Protaſe* : ſi elle a trois membres, la *Protaſe* peut être compriſe dans le premier membre ; & elle peut s'étendre juſqu'au ſecond, ſelon que le premier des deux ſens partiels généraux eſt terminé au premier ou au ſecond membre : ſi elle a quatre membres & qu'elle ſoit bien compoſée, la *Protaſe* occupe les deux premiers. *Voyez* PÉRIODE.

Le reſte de la période prend le nom d'*Apodoſe*. *Voyez* APODOSE. (*M.* BEAUZÉE.)

PROTASE, ſ. f. *Littérature*. Dans l'ancienne Poéſie dramatique, c'étoit la première partie d'une pièce de Théâtre, qui ſervoit à faire connoître le caractère des principaux perſonnages, & à expoſer le ſujet ſur lequel rouloit toute la pièce. *Voyez* DRAMATIQUE, TRAGÉDIE.

Ce mot eſt formé du grec πρωτεύω, tenir le premier lieu ; c'étoit en effet par là que s'ouvroit le Drame. Selon quelques-uns, la *Protaſe* des anciens revient à nos deux premiers actes ; mais ceci a beſoin d'être éclairci.

Scaliger définit la *Protaſe*, *In quâ proponitur & narratur ſumma rei ſine declaratione* ; c'eſt à dire, l'expoſition du ſujet, ſans en laiſſer pénétrer le dénouement : mais ſi cette expoſition ſe fait en une ſcène, on n'a donc beſoin pour cela ni d'un ni de deux actes ; c'eſt la longueur du récit, ſa nature, & ſa néceſſité qui déterminoient l'étendue de la *Protaſe* à plus ou moins de ſcènes, la renfermoient quelquefois dans le premier acte, & la pouſſoient auſſi quelquefois juſques dans le ſecond. Auſſi Voſſius (*Inſtitut. poët. lib. II, cap.* v) remarque-t-il que cette notion, que Donat ou Évanthe ont donnée de la *Protaſe*, Protaſis *eſt primus actus, initiumque Dramatis*, n'eſt rien moins qu'exacte ; & il allègue en preuve le *Miles glorioſus* de Plaute, où la *Protaſe*, ce que Scaliger appelle *rei ſumma*, ne ſe fait que dans la première ſcène du ſecond acte, après quoi l'action commence promptement. La *Protaſe* ne revient donc à nos deux premiers actes, qu'à raiſon de la première place qu'elle occupoit dans une tragédie ou une comédie, & nullement à cauſe de ſon étendue.

Ce que les anciens entendoient par *Protaſe*, nous l'appelons *l'préparation de l'action*, ou *Expoſition du ſujet* ; deux choſes qu'il ne faut pas confondre. L'une conſiſte à donner une idée générale de ce qui va ſe paſſer dans le cours de la pièce, par le récit de quelques évènements que l'action ſuppoſe néceſſairement. C'eſt d'elle que Deſpréaux a dit :

Que dès le premier vers l'action préparée
Sans peine du ſujet applaniſſe l'entrée.

L'autre dèvelope d'une manière un peu plus préciſe & plus circonſtanciée le véritable ſujet de la pièce : ſans cette expoſition, qui conſiſte quelquefois dans un récit, & quelquefois ſe dèvelope peu à peu dans le dialogue des premières ſcènes, il ſeroit comme impoſſible aux ſpectateurs d'entendre une tragédie dans laquelle les divers intérêts & les principales actions des perſonnages ont un raport eſſenciel à quelque autre grand évènement qui influe ſur l'action théatrale, qui détermine les incidents, & qui prépare, ou comme cauſe, ou comme occaſion, les choſes qui doivent enſuite arriver. C'eſt de cette partie que le même poète a dit :

Le ſujet n'eſt jamais aſſez tôt expliqué.

C'eſt ſans donte par cette raiſon que nos meilleures tragédies s'ouvrent toujours par un des principaux perſonnages, qui, devant prendre un grand intérêt à ce qui va arriver, en a vraiſemblablement pris beaucoup à ce qui a précédé, & en inſtruit quelque autre perſonnage, qui, dans le cours de la pièce, contribuera beaucoup à l'action principale, ou du moins ſervira à préparer, à faire naître, à enchainer les divers évènements, & qui vraiſemblablement n'en doit point être inſtruit. *Voyez* PROTATIQUE.

Cette expoſition du ſujet ne doit point être ſi

claire qu'elle inſtruiſe parfaitement le ſpectateur de tout ce qui doit ſe paſſer dans la ſuite, mais le lui laiſſer entrevoir comme une perſpective, pour le raprocher par degrés & le développer ſucceſſivement, afin de ménager toujours un nouveau plaiſir partant du même principe, quoique varié par de nouveaux incidents qui piquent & réveillent la curioſité. Car ſi l'on ſuppoſe une fois l'eſprit ſuffiſamment inſtruit, on le prive du plaiſir de la ſurpriſe auquel il s'attendoit. C'eſt préciſément ce que dit Donat, quand il définit la *Protaſe*, *Primus actus fabulæ, quo pars argumenti explicatur, pars reticetur, ad populi expectationem tenendam.* (*Voyez* Voſſius, *Inſt. poëtic. lib. II, cap. V.*)

Les anciens connoiſſoient peu cet art : au moins les latins s'embarraſſoient-ils peu de tenir ainſi l'eſprit des ſpectateurs dans l'attente. Dès le prologue d'une pièce, ils en annonçoient toute l'ordonnance, la conduite, & le dénoûment : témoin l'*Amphytrion* de Plaute. Les modernes entendent mieux leurs intérêts & ceux du Public. *Principes pour la lect. des poëtes, tom. II. pag.* 33 *& ſuiv.* (*ANONYME.*)

PROTATIQUE, adj. Terme de Poéſie grèque & latine. C'étoit un perſonnage qui ne paroiſſoit ſur le théâtre qu'au commencement de la pièce, comme Soſie, dans l'*Andrienne* de Térence. Voſſius, *Inſt. poët.* liv. II, ch. V.

Chez les anciens, ces perſonnages *protatiques* prenoient peu d'intérêt à l'action ; & c'étoit un défaut. Les modernes n'en ſont pas exempts ; & on l'a juſtement reproché à Corneille, par le choix qu'il a fait dans Rodogune, & de Laonice & de ſon frère Timagène pour le récit des évènements antérieurs à l'action ; récit qui ſe trouve interrompu par l'arrivée d'Antiochus, & dont Laonice a la complaiſance de reprendre le fil dans la ſcène quatrième du même acte, toujours pour inſtruire ſon frère Timagène, qui ne l'écoute que par curioſité & ſans intérêt. Corneille eſt tombé pluſieurs fois dans ce défaut, que Racine a toujours évité, par le ſoin qu'il a pris de n'introduire que des perſonnages *protatiques* intéreſſants. Ainſi, dans Iphigénie, c'eſt Agamemnon ; dans Athalie, Joad & Abner ; dans Britannicus, Agrippine & Burrhus ; c'eſt à dire, les perſonnages les plus diſtingués & qui influeront le plus ſur le reſte de la pièce, qui prennent ſoin d'inſtruire le ſpectateur de tout ce qui a précédé l'action. On ſent combien cette différence eſt à l'avantage de Racine, & contribue à la régularité du ſpectacle : car il eſt naturel de penſer que ces principaux acteurs ſont beaucoup mieux inſtruits des évènements, des intrigues d'une Cour, & ſentent la liaiſon qu'elle peut avoir avec l'évènement qui va ſuivre & qui fait le ſujet de la pièce, beaucoup mieux qu'une ſuivante ou un capitaine des gardes, qui, dans une pièce, ne ſervent ſouvent qu'à faire nombre. (*ANONYME.*)

(N.) PROTOZEUGME, ſ. m. Eſpèce de Zeugme, où l'on n'exprime que dans le premier membre le mot ſonſentendu, mais également néceſſaire dans les autres. *Voyez* ZEUGME. (*M. BEAUZÉE.*)

* PROVERBE, ſ. m. *Littérature.* Cambden définit le *Proverbe*, Un diſcours concis, ſpirituel, ſage, fondé ſur une longue expérience, & qui contient ordinairement quelque avis important.

On pourroit, en ce ſens, appeler *Proverbes*, tant d'Adages, d'Apophtegmes, & de Maximes des ſept Sages de la Grèce & des philoſophes de l'antiquité : & c'eſt dans ce ſens qu'on a donné le nom de *Proverbes*, à cet excellent recueil de Maximes qui fait partie des livres de l'ancien Teſtament, ſous le titre de *Proverbes de Salomon.*

Mais par *Proverbes*, on entend communément Une maxime conciſe & qui renferme beaucoup de ſens, mais énoncée dans un ſtyle familier & qu'on n'emploie guère que dans la converſation ; tels que ceux-ci : *Qui trop embraſſe mal étreint ; Chat échaudé craint l'eau tiède ; Un Tiens vaut mieux que deux Tu l'auras ; Il faut garder une poire pour la ſoif ; A père avare enfant prodigue ; A bon chat bon rat ;* &c.

On nous a donné un recueil alphabétique de *Proverbes* de cette dernière eſpèce ; mais ce qui le rend preſque inutile, c'eſt qu'on a négligé de rechercher l'origine de la plupart de ces manières de parler *proverbiales*, ou d'expliquer ce qui y a donné occaſion. (*ANONYME.*)

(¶ Je ne ſais de quel recueil veut parler l'Anonyme : mais j'en ai deux ſous les ieux, que j'indiquerai au lecteur ſans les juger. Le premier eſt intitulé, *Dictionnaire des* Proverbes *françois, & des façons de parler comiques, burleſques, & familières*, &c. Paris, 1748, petit *in*-8°. Le ſecond, *Dictionnaire comique, ſatirique, critique, burleſque, libre, &* proverbial, *&c ; par Philibert-Joſeph Le Roux.* Amſterdam, 1750, grand *in*-8°.

Ce qu'il faut ſurtout obſerver, c'eſt qu'il y a deux ſortes de *Proverbes* relativement à la forme. Les uns ſont des Maximes ou des ſentences, énoncées avec préciſion & d'un ton dogmatique : tel eſt ce *Proverbe* italien ; *Chi mi fa piu careſſe che non ſole, o m'a ingannato, o ingannar me vole* (Qui me fait plus de careſſes qu'il n'a coutume, ou m'a trompé, ou veut me tromper). Les autres ſe préſentent ſous le voile de quelque Allégorie d'un ſens clair & d'une application aiſée : j'en ai cité & expliqué pluſieurs exemples à la fin de l'*article* ALLÉGORIE (*voyez* ce mot), où j'ai dit quelque choſe de l'uſage des *Proverbes.* (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PSEUDO. Particule prépoſitive, qui peut ſervir & qui ſert en effet à la compoſition de pluſieurs mots, où l'on veut faire entrer l'idée de fauſſeté ;

fauſſeté; car elle eſt tirée du verbe grec ψεύδω, *fallo*.

Les grecs nous en ont donné l'exemple dans ψευδοδιδάσκαλος, *faux docteur*, ψευδολόγος, *menteur*, ψευδομάρτυρ, *faux temoin*, ψευδοπάρθενος, *fauſſe vierge*, ψευδοπροφήτης, *faux prophète*, ψευδώνυμος, *fauſſement nommé* : nous avons pris d'eux, dans ce même ſens, le mot *Pſeudonyme*, qui ſe dit des perſonnes & des ouvrages.

L'auteur de l'*Année littéraire* (1771, *tom.* I, *lett.* X, *pag.* 234) a riſqué l'adjectif *Pſeudo-lyrique*, pour dire, *fauſſement prétendu lyrique* : pourquoi ne paſſeroit-il pas?

Au lieu de flétrir les noms *Philoſophie* & *Philoſophe*, en les appliquant à une doctrine audacieuſe & fauſſe, & à ceux qui l'enſeignent ou qui l'adoptent; que n'y ſubſtitue-t-on les termes de *Pſeudoſophiſme* & de *Pſeudoſophiſte*? ils ſont analogiques quant à la forme, clairs quant au ſens, & néceſſaires pour la juſteſſe & la diſtinction des idées. Je crois même qu'ils vaudroient mieux que ceux de *Philomorie* & de *Philomore*, propoſés dans le Journal de Berlin. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PURETÉ, ſ. f. La *Pureté* eſt la première perfection de l'élocution, parce qu'elle contribue néceſſairement à la clarté du diſcours, *cujus ſumma virtus perſpicuitas*. Elle eſt le réſultat néceſſaire de la propriété des mots & des termes, & de la correction grammaticale.

Par la propriété des mots, on évite les inconvénients de l'Archaiſme & les minauderies du Néologiſme. (*Voyez* ARCHAISME & NÉOLOGISME). Quiconque connoît les droits & l'autorité de l'Uſage, loin de recourir aux mots anciens abandonnés par ce ſouverain légiſlateur des langues, ou de prévenir ſa déciſion en adoptant ſans beſoin des mots nouveaux qu'il n'a point encore conſacrés, s'en tient à ceux qui ſont conſtamment reçus, ne les emploie que dans le ſens autoriſé, & ne ſe réſout à franchir l'une ou l'autre des bornes preſcrites que quand il y eſt forcé par une diſette abſolue & un beſoin indiſpenſable.

Par la propriété des termes, on s'exprime avec juſteſſe, & l'on évite le vague des idées & l'incertitude des applications. *Voyez* PROPRIÉTÉ.

La correction grammaticale eſt l'obſervation exacte des règles que preſcrit la Grammaire de chaque langue, relativement à la déclinaiſon, à la conjugaiſon, à la ſyntaxe, & à la conſtruction uſuelle; elle ſe réduit, ſur tous ces points, à éviter le Soléciſme & le Barbariſme (*Voyez* SOLÉCISME & BARBARISME). » Il n'y a, dit Vaugelas (*Rem.* 545), qu'à éviter le Barbariſme » & le Soléciſme pour écrire *purement* ». Cette expreſſion prouve l'importance que Vaugelas attachoit à l'exactitude dont il s'agit: mais il devoit dire qu'elle ſuffiſoit pour écrire correctement; puiſque, comme on vient de l'obſerver, il faut y joindre encore la propriété des mots & des termes, pour remplir tout ce qu'exige la *Pureté* de l'élocution. *Voyez* CORRECTION. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PURISME, ſ. m. Affectation exceſſive de parler ou d'écrire avec *Pureté*. On n'a pas diſtingué par une dénomination propre le ſoin raiſonnable de parler *purement*, & on en a conſacré une pour déſigner l'affectation exceſſive de fuir tout ce qui pourroit altérer la *Pureté* du langage. Il faut bien ſe garder d'en conclure que l'on puiſſe ſans conſéquence ſe permettre là-deſſus une négligence trop marquée.

S'il eſt vrai, comme on n'en peut douter, que la recherche trop ſcrupuleuſe des minuties grammaticales n'eſt propre qu'à donner à l'élocution une monotonie fatiguante, une ſèchereſſe faſtidieuſe, une langueur léthargique; il eſt également inconteſtable que le ſtyle ne peut avoir ni agrément ni ſuccès, ſi la langue n'eſt parlée avec toute la *Pureté* poſſible. » Car perſonne, dit Cicéron (III. *Orat.* xjv. 52), » n'admire un orateur de » ce qu'il parle bien ſa langue: on ſe moque de » lui, s'il ne le fait pas; & loin de lui croire » de l'éloquence, on ne lui croit pas même de » la raiſon ». *Nemo enim unquam eſt oratorem, quod latinè loqueretur, admiratus: ſi eſt aliter, irrident; neque eum oratorem tantummodo, ſed hominem non putant.*

Dans quel ſens peut-il donc être vrai que le *Puriſme* énerve la vigueur de l'eſprit, l'entretient dans la recherche des bagatelles, & l'empêche de s'élever? Cela n'arrive que quand on ſe mêle d'écrire ou de parler, ſans avoir auparavant étudié à fond la langue dans laquelle on veut s'énoncer: il eſt inévitable alors de perdre ſon temps à chercher, à peſer, à meſurer chaque mot; & ces recherches ralentiſſent néceſſairement la chaleur de l'eſprit, l'ouvrage ſe reſſent de l'embarras & de la contrainte de la compoſition. » Cette *Pureté* apparente eſt un ouvrage de ſculp» teur, dans lequel celui-ci raffine & corrige tou» jours, juſqu'à ce qu'enfin il l'affoiblit . . . . . » La ſavante demoiſelle *de Gournay*, fille adop» tive du célèbre *Montaigne*, diſoit de ces gens» là, que ce qu'ils écrivoient étoit un bouillon » d'eau claire, c'eſt à dire, ſans impureté mais » ſans ſubſtance. (*Eſpr. de Leibnitz*. Tom. II, *pag.* 238.)

Il faut donc ſe préparer à la compoſition, par une étude ſérieuſe & profonde de la langue & des lois que lui preſcrit la Grammaire, & de plus par la lecture réfléchie des meilleurs écrivains en proſe & en vers: les choſes alors ſe préſenteront à l'eſprit avec les mots & les tours convenables; & l'auteur, uniquement occupé de l'objet qu'il traite, dirigera ſon élocution avec un ſuccès d'autant plus grand, qu'il aura aquis plus de facilité dans ſa langue. *Namque & hoc qui fecerit, ei res*

eum nominibus ſuis occurrent. Sed opus eſt ſtudio præcedente, & acquiſitâ facilitate & quaſi repoſitâ : namque iſta quærendi, judicandi, comparandi anxietas dum diſcimus adhibenda eſt, non quum dicimus. (Quintil. *Inſt. orat.* viij. Proœm.)

Mais il n'eſt pas ſage d'imaginer que l'étude aprofondie des lois de la Grammaire puiſſe nuire à l'élocution. » Rien n'en peut être nuiſible, dit encore Quintilien (*Ib.* j. 7 ;. » Eſt-ce que Cicéron » fut moins grand orateur, pour en avoir obſervé » les règles avec une exactitude ſcrupuleuſe, & » pour y avoir ſévérement aſſujéti l'élocution de » ſon fils ? L'éloquence de Céſar fut-elle moins » nerveuſe, parce qu'il avoit compoſé des livres » ſur l'Analogie ? Meſſala eut-il moins d'agré- » ment, pour avoir donné au Public des traités » entiers, non ſeulement ſur les mots, mais même » ſue les lettres ? » *Nihil ex Grammaticâ nocuerit, niſi quod ſupervacuum eſt. An ideò minor eſt M Tullius orator, quod idem artis hujus diligentiſſimus fuit, & in filio ..... » rectè loquendi ac ſcribendi aſper quoque exactor ? Aut vim Cæſaris fregerunt editi de Analogiâ libri ? Aut ideò minùs Meſſala nitidus, quia quoſdam totos libellos, non de verbis modo ſingulis, ſed etiam litteris, dedit ?*

» Il y a, dit l'abbé Trublet, deux ſortes d'exac- » titude dans le ſtyle ; une exactitude philoſophi- » que, & une exactitude grammaticale. La pre- » miére conſiſte à ſe ſervir des termes, des tours, & » des conſtructions les plus propres à bien rendre » la penſée ou le ſentiment qu'il s'agit d'exprimer : » la ſeconde conſiſte dans l'obſervation des lois de » la Grammaire. Il faut avoir cette ſeconde exac- » titude toutes les fois qu'elle ne nuit point à » l'autre, & y manquer ſans ſcrupule quand elle » y nuit. On eſt blâmable d'y manquer par né- » gligence ou par ignorance. Mais on attribue » quelquefois, à l'une ou à l'autre de ces deux » cauſes, une prétendue faute contre la *Pureté* du » ſtyle, qui a été faite exprès & à deſſein : on a » voulu éviter une faute plus conſidérable, ou ne » pas perdre une beauté. Toutes les régles parti- » culiéres, à plus forte raiſon celles de la Gram- » maire, doivent être ſacrifiées à la grande règle » de plaire : il faut tâcher néanmoins de tout ac- » corder, & il eſt rare que cela ne ſoit pas poſ- » ſible » (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PURISTE, ſ. m. Celui qui affecte trop de parler avec *Pureté* : on vient de voir, dans l'article précédent, quelle eſt la cauſe ordinaire de ce vice, & comment on doit le prévenir.

Mais il eſt encore une autre eſpèce de *Puriſtes*, qui ont l'affectation pédanteſque de cenſurer les plus grands écrivains, comme un régent corrigeroit la compoſition fautive d'un de ſes écoliers : qu'il paroiſſe un ouvrage bien conçu, bien écrit digne des ſuffrages du Public ;

Et bientôt vous verrez mille auteurs pointilleux,
Pièce à pièce épluchant vos ſons & vos paroles,
Interdire chez vous l'entrée aux hyperboles ;
Traiter tout noble mot de terme haſardeux ;
Et dans tous vos diſcours, comme monſtres hideux,
Huer la Métaphore & la Métonymie,
Grands mots que Pradon croit des termes de Chimie.

» Racine, dit l'abbé du Bos (*Réflex. critiq.* Part. *II*, ſect. 28), » a-t-il mis au jour une » tragédie, dont on n'ait pas imprimé une criti- » que qui la rabaiſſoit au rang des pièces mé- » diocres, & qui concluoit à placer l'auteur dans » la claſſe de Boyer & de Pradon » ? Les auteurs de ces critiques étoient de ces pitoyables *Puriſtes*, qui, ne voyant partout que ſoléciſmes, que barbariſmes, qu'impropriétés, ſeroient plus propres, ſi on daignoit les croire, à décourager les bons écrivains & à apauvrir la langue, qu'à produire les effets contraires qu'ils ſemblent toutefois ſe propoſer. La Poſtérité a fait juſtice au poète & à ſes cenſeurs. Racine, comme l'obſerve ſon fils, avoit ſur les règles de la langue toute la ſcience du plus habile grammairien, & n'a jamais écrit en grammairien : il brave ſouvent les règles, qu'il connoiſſoit bien ; & il les brave pour ſervir la langue, dont il mépriſoit les règles quand il en conſultoit le génie. C'eſt ainſi qu'il convient d'être *Puriſte*.

D'ailleurs, comme l'obſerve ſagement La Bruyére (*Caract.* I), » C'eſt une expérience » faite, que, s'il ſe trouve dix perſonnes qui » effacent d'un livre une expreſſion ou un ſenti- » ment, l'on en fournit aiſément un pareil nom- » bre qui les réclame. Ceux-ci s'écrient : *Pour- » quoi ſupprimer cette penſée ? elle eſt neuve, » elle eſt belle, & le tour en eſt admirable* : & » ceux-là affirment au contraire, ou qu'ils auroient » négligé cette penſée, ou qu'ils lui auroient » donné un autre tour. *Il y a un terme*, diſent » les uns, *dans votre ouvrage, qui eſt rencon- » tré & qui peint la choſe au naturel ; Il y a » un mot*, diſent les autres, *qui eſt haſardé, » & qui d'ailleurs ne ſignifie pas aſſez ce que » vous voulez peut-être faire entendre* : & c'eſt » du même trait & du même mot que tous ces » gens s'expliquent ainſi ; & tous ſont connoiſ- » ſeurs & paſſent pour tels. Quel autre parti, » pour un auteur, que d'oſer pour lors être de » l'avis de ceux qui l'approuvent » ? (*M.* BEAU- ZÉE.)

(N.) PYRRHICHE *ou* PYRRHIQUE, ſ. m. C'eſt, dans la Poéſie grèque & latine, un pied de deux ſyllabes brèves, comme *Dĕŭs*, *mĕă*. Selon Héſychius, il eſt ainſi nommé du nom πυρρίχη, d'une danſe très-vive, dans laquelle il

dominoit à cauſe de ſa légèreté : & le nom de cette danſe venoit de celui de ſon inventeur, qui, ſelon quelques-uns, fut Pyrrhus de Cydon, & ſelon d'autres, Pyrrhus fils d'Achille.

J'écris *Pyrrhiche*, à cauſe de l'étymologie ; & *Pyrrhique*, à cauſe de la prononciation : cette ſeconde manière convient mieux à notre Orthographe, qui n'a déjà que trop d'équivoques. (*M. Beauzée.*)

Q

Q, ſ. m. *Grammaire.* C'eſt la dix ſeptième lettre & la treizième conſonne de notre alphabet. Comme elle eſt toujours ſuivie d'un *u*, ſi ce n'eſt dans un petit nombre de mots, comme *coq*, *cinq*,, nous terminons par cette voyelle le nom de la conſonne *Q*, & nous la nommons *Cu*. Le ſyſtême naturel de l'épellation veut que nous la nommions *Que* ou *Ke*. Cette lettre répond au κ des grecs & au ק des hébreux.

L'articulation, repréſentée par cette lettre eſt la même que celle du *k* ou du *c* devant *a*, *o*, *u* (*Voyez* K & C). C'eſt une articulation linguale, dentale, & forte, dont la foible répond au γ des grecs & au ג des hébreux : la pointe de la langue s'appuie contre les dents inférieures, & la racine s'élève pour préſenter à l'air l'obſtacle qui doit en procurer l'exploſion. C'eſt pourquoi ces deux articulations paroiſſent retentir au fond de la bouche & dans la trachée-artère ; d'où vient que la plupart des grammairiens les regardent comme gutturales, ſurtout les allemands : *Gutturales appello*, dit Wachter, *quæ in regione gutturis formantur* (Gloſſar. germ. *Proleg. ſect.* ij, §. 20). Mais comme l'inſtrument qui opère ces articulations eſt la langue appuyée contre les dents inférieures ; je crois qu'il vaut mieux caractériſer l'exploſion par ce méchaniſme, que par le lieu où elle s'opère. Elle a en outre d'autres liaiſons d'affinité avec les autres articulations linguales & dentales ; & je les ai détaillées ailleurs. *Voyez* Linguale.

Comme articulation linguale, elle eſt analogue & commuable avec les autres de la même claſſe ; mais comme dentale, elle a encore plus d'analogie avec les dentales, & plus avec ſa foible qu'avec toutes les autres.

Comme lettre, c'eſt un meuble qui ſeroit abſolument inutile dans notre alphabet, s'il étoit raiſonné & deſtiné à peindre les éléments de la voix de la manière la plus ſimple ; & ce vice eſt commun au *Q* & au *K*. Priſcien en a fait la remarque il y a long temps ; quoique j'aye déja raporté ailleurs ſes paroles à ce ſujet, je les citerai encore ici. *K* & *Q*, dit-il, *quamvis figurâ & nomine videantur aliquam habere differentiam cum C, tamen eandem tam in ſono quam in metro continent poteſtatem ; & K quidem penitùs ſupervacua eſt* (*Libro 1*). Priſcien ne ſe déclare que contre l'inutilité de la lettre *K*, quoiqu'au fond le *Q* ne ſoit pas plus néceſſaire : ce grammairien aparemment étoit de ceux qui jugeoient le *Q* néceſſaire pour indiquer que la lettre *u* formoit une diphthongue avec la voyelle ſuivante, au lieu qu'on employoit le *c* lorſque les deux voyelles ſefoient deux ſyllabes ; ainſi voyons-nous encore *qui* monoſyllabe au nominatif, & *cui* diſſyllabe au datif.

Il ſeſoit très-bien de s'en tenir à l'uſage de ſa langue ; mais en y obéiſſant, il auroit pu & dû l'apprécier. Si l'on avoit fait uſage de la diérèſe, qu'on eût écrit *cui* au nominatif, & *cuï* au datif ; on ne ſeroit pas tombé dans l'inconvénient réel de repréſenter la même articulation par deux ſignes différents. Si donc Varron & Licinius Calvus ſont répréhenſibles pour avoir *rejeté* le *Q*, ce n'eſt pas, comme le dit Lancelot dans ſa *Méthode latine* (*Traité des lettres*, chap. *ix*, §. 5), parce qu'elle devoit être retenue à cauſe de cette diſtinction ; mais parce qu'ils contrediſoient, dans leur pratique, l'uſage dont aucun particulier n'a droit de s'écarter, mais que tout homme de Lettres peut diſcuter & juger.

» On doit obſerver, dit Duclos (*Rem. ſur le chap.* ij de la *I part.* de la *Gramm. génér.*), » que le ſon du *Q* eſt plus ou moins fort dans » des mots différents : il eſt plus fort dans *ban-* » *queroute* que dans *banquet* . . . . Le *g* (gue) » eſt auſſi plus ou moins fort ; il eſt plus fort » dans *guenon* que dans *gueule* ». J'avoue que je n'avois jamais aperçu & que je n'aperçois point encore cette différence ; & je ſuis, à cet égard, organiſé comme M. Harduin, ſecrétaire perpétuel de l'Académie d'Arras, dont je viens d'emprunter les termes (*Rem. diverſes ſur la prononc. pag.* 123). Je ſerois même tenté de croire que ce qui trompe ici la ſagacité de l'illuſtre ſecrétaire de l'Académie françoiſe, c'eſt la différence même des ſons qui ſuivent l'une ou l'autre de ces conſonnes, ou la différente quantité du même ſon.

L'abbé Danet, dans ſon Dictionnaire françois-latin, dit que le *Q* eſt une lettre double ; car ſa figure, dit-il, eſt compoſée d'un *C* & d'un *U* renverſés, joints enſemble, qui font le même ſon. S'il faut prendre cette preuve à la lettre, elle eſt plaiſante ; parce que les traits de la figure ne font rien à la ſignification : ſi l'auteur a voulu dire autre choſe que ce

que préſente la lettre, il s'eſt très-mal expliqué. Il devoit du moins s'étayer de ce que quelques anciens ont écrit *Q* pour *cu*, comme *qi*, *qæ*, *qid* pour *qui*, *quæ*, *quid*. Mais on lui auroit répliqué ce que l'auteur de la *Méthode latine* répond à ceux qui emploient cet argument : 1°. que les anciens s'abſtenoient d'écrire *u* après *q*, *a* après *k*, *e* après *d*, &c ; parce que le nom épellatif de la lettre aventiſſoit aſſez de la voyelle ſuivante, quand elle devoit être la même que celle de l'épellation alphabétique ; ce qui, pour le dire en paſſant, donne lieu de préſumer que la méthode de Maſclef pour lire l'hébreu, pourroit bien n'être pas ſi éloignée qu'on l'imagine de l'ancienne manière de lire. (*Voyez* POINT) : 2°. que, quand les anciens écrivoient *qi*, *qæ*, *qid*, peut-être prononçoient-ils de même, ſelon la remarque de Quintilien : *Fortaſſe etiam ſicut ſcribebant, ita loquebantur.*

Q, comme lettre numérale, valoit 500 ; & ſurmonté d'une petite barre, $\overline{Q}$ valoit 500000.

Dans les noms propres des romains, *Q* ſignifioit *Quintus* ou *Quintius*.

Sur nos monnoies, cette lettre indique qu'elles ont été frapées à Perpignan. (*M. BEAUZÉE.*)

QUALITÉ, TALENT. *Synonymes.*

Les *Qualités* forment le caractère de la perſonne ; les *Talents* en ſont l'ornement. Les premiers rendent bon ou mauvais, & influent fortement ſur l'habitude des mœurs : les ſeconds rendent utile ou amuſant, & ont grande part au cas qu'on fait des gens.

On peut ſe ſervir du mot de *Qualité* en bien & en mal ; mais on ne prend qu'en bonne part celui de *Talent*.

L'homme eſt un mélange de bonnes & de mauvaiſes *Qualités*, quelquefois biſarre juſqu'à raſſembler en lui les extrêmes. Il y a des gens à *Talents* ſujets à ſe faire valoir, & dont il faut ſouffrir pour en jouïr : mais, à cet égard, je croisqu'il vaut encore mieux eſſuyer le caprice du renchéri, que la fatigue de l'ennuyeux.

Les *Qualités* du cœur ſont les plus eſſencielles ; celles de l'eſprit ſont les plus brillantes. Les *Talents* qui ſervent aux beſoins ſont les plus néceſſaires ; ceux qui ſervent aux plaiſirs ſont les mieux récompenſés.

On ſe fait aimer ou haïr par ſes *Qualités* ; on ſe fait rechercher par ſes *Talents*.

Des *Qualités* excellentes jointes à de rares *Talents* font le parfait mérite. (*L'abbé GIRARD.*)

QUAND, LORSQUE. *Synonymes.*

Ce ſont deux mots établis pour marquer de certaines dépendances & circonſtances dans les évènements qu'ils raprochent. Mais *Quand* paroît plus propre pour marquer la circonſtance du temps ; & *Lorſque* ſemble mieux convenir pour marquer celle de l'occaſion. Ainſi, je dirois : Il faut travailler *quand* on eſt jeune ; il faut être dociles *lorſqu'*on nous reprend à propos : On ne fait jamais tant de folies que *quand* on aime ; on ſe fait aimer *lorſqu'*on aime : Le chanoine va à l'egliſe *quand* la cloche l'avertit d'y aller ; il fait ſon devoir *lorſqu'*il aſſiſte aux offices. (*L'abbé GIRARD.*)

QUANT, POUR. *Synonymes.*

Ces deux mots ſont très ſynonymes. *Pour* me paroît cependant avoir meilleure grâce dans le diſcours, lorſqu'il s'agit de la perſonne ou de la choſe qui régit le verbe ſuivant : *Quant* me paroît y mieux figurer, lorſqu'il s'agit de ce qui eſt régi par le verbe. Je dirois donc, *Pour* moi, je ne me mêle d'aucune affaire étrangère ; *Quant* à moi, tout m'eſt indifférent.

La religion des perſonnes éclairées conſiſte dans une foi vive, dans une Morale pure, & dans une conduite ſimple, guidées par l'autorité divine & ſoutenues par la raiſon. *Pour* celle du peuple, elle conſiſte dans une crédulité aveugle & dans les pratiques extérieures, autoriſées par l'éducation & affermies par l'habitude. *Quant* à celle des gens d'Égliſe, on ne la connoîtra au juſte que quand on en aura ſéparé les intérêts temporels. (*L'abbé GIRARD.*)

QUANTITÉ, ſ. f. *Grammaire.* Par *Quantité* l'on entend, en Grammaire, la meſure de la durée du ſon dans chaque ſyllabe de chaque mot. » On » meſure les ſyllabes, dit l'abbé d'Olivet (*Proſod. franç. pag.* 53), » non pas relativement à la » lenteur ou à la viteſſe accidentelle de la prononciation, mais relativement aux proportions immuables qui les rendent ou longues ou brèves. Ainſi, » ces deux médecins de Molière (*l'Amour médecin act. II, ſc.* 5), l'un qui alonge exceſſivement » ſes mots, & l'autre qui bredouille, ne laiſſent » pas d'obſerver également la *Quantité* ; car quoique le bredouilleur ait plus vite prononcé une » longue que ſon camarade une brève, tous les » deux ne laiſſent pas de faire exactement brèves » celles qui ſont brèves, & longues celles qui ſont » longues ; avec cette différence ſeulement, qu'il » faut à l'un ſept ou huit fois plus de temps qu'à » l'autre pour articuler ».

La *Quantité* des ſons, dans chaque ſyllabe, ne conſiſte donc point dans un raport déterminé de la durée du ſon, à quelqu'une des parties du temps que nous aſſignons par nos montres, à une minute, par exemple, à une ſeconde, &c. Elle conſiſte dans une proportion invariable entre les ſons, qui peut être caractériſée par des nombres : en ſorte qu'une ſyllabe n'eſt longue ou brève dans un mot que par relation à une autre ſyllabe qui n'a pas la même *Quantité*. Mais quelle eſt cette proportion ?

Digitized by Google

Longam eſſe duorum temporum, brevem unius, etiam pueri ſciunt. (Quintil. *IX.* iv, 5). » Un » temps, dit l'abbé d'Olivet (*pag.* 49), eſt ici » ce qu'eſt le point dans la Géométrie, & l'unité » dans les nombres ». C'eſt à dire que ce temps n'eſt *un*, que relativement à un autre qui en eſt le double, & qui eſt par conſéqnent comme *deux;* que le même temps, qui eſt *un* dans cette hypothéſe, pourroit être conſidéré comme *deux* dans une autre ſuppoſition, où il ſeroit comparé avec un autre temps qui n'en ſeroit que la moitié. C'eſt en effet de cette manière qu'il faut calculer l'appréciation des temps ſyllabiques, ſi l'on veut pouvoir concilier tout ce que l'on en dit.

On diſtingue généralement les ſyllabes en longues & brèves, & *on aſſigne*, dit l'abbé d'Olivet, *un temps à la brève & deux temps à la longue* (Ibid.). » Mais cette première diviſion des ſyl- » labes ne ſuffit pas, ajoûte-t-il un peu plus loin : » car il y a des longues plus longues, & des » brèves plus brèves les unes que les autres ». Il indique les preuves de cette aſſertion, dans le *Traité de l'arrangement des mots*, par Denys d'Halicarnaſſe (*chap.* xv); & dans l'ouvrage de G. J. Voſſius, *De arte grammaticâ* (II. *xij*), où il a, dit-on, oublié ce paſſage formel de Quintilien : *Et longis longiores, & brevibus ſunt breviores ſyllabæ* (IX. *iv.*)

Que ſuit-il de là ? Le moins qu'on puiſſe donner à la plus brève, c'eſt un temps, de l'aveu du ſavant proſodiſte françois. J'en conclus qu'il juge donc lui-même ce temps indiviſible, puiſque ſans cela on pourroit donner moins à la plus brève : donc le moins qu'on puiſſe donner de plus à la moins brève, ſera un autre temps; la longue aura donc au moins trois temps ; & la plus longue, qui aura au dela de trois temps, en aura au moins quatre. Dans ce cas, que devient la maxime de Quintilien, reçue par l'abbé d'Olivet, *Longam eſſe duorum temporum, brevem unius ?*

Mais notre proſodiſte augmente encore la difficulté. » Je dis ſans héſiter, c'eſt lui qui parle (*pag.* 51), » que nous avons nos brèves & nos » plus brèves, nos longues & nos plus longues. » Outre cela, nous avons notre ſyllabe féminine » plus brève que la plus bréve des maſculines : » je veux dire celle où entre l'*e* muet, ſoit qu'il » faſſe la ſyllabe entière, comme il fait la der- » nière du mot *armée ;* ſoit qu'il accompagne une » conſonne, comme dans les deux premières du » mot *revenir.* Quoiqu'on l'appelle *muet*, il ne » l'eſt point ; car il ſe fait entendre. Ainſi, à » parler exactement nous aurions cinq temps ſyl- » labiques, puiſqu'on peut diviſer nos ſyllabes en » muettes, brèves, moins brèves, longues & plus » longues ». Par conſéquent le moindre temps ſyllabique étant enviſagé comme indiviſible par l'auteur, la moindre différence qu'il puiſſe y avoir d'un de nos temps ſyllabiques à l'autre, eſt cet élément indiviſible, & ils ſeront entre eux dans la progreſſion des nombres naturels 1, 2, 3, 4, 5.

Notre illuſtre académicien répondra peut-être que je lui prête des conſéquences qu'il n'a point avouées : qu'il a dit poſitivement que la plus brève auroit un temps ; que la moins brève auroit un peu au dela d'un temps, mais ſans pouvoir emporter deux temps entiers ; qu'ainſi la longue auroit juſtement deux temps, & la plus longue un peu au dela. Je conviens que tel eſt le ſyſtème de la *Proſodie françoiſe ;* mais je réponds, 1°. qu'il eſt inconſéquent, puiſque l'auteur commence par poſer que le moins qu'on puiſſe donner à la plus brève, c'eſt un temps; ce qui eſt déclarer ce *moins* un élément indiviſible, quoiqu'on le diviſe enſuite pour fixer la gradation de nos temps ſyllabiques, ſans excéder les deux temps élémentaires : 2°. que cette inconſéquence même n'eſt pas encore ſuffiſante pour renfermer le ſyſtême de la *Quantité* dans l'eſpace de deux temps élémentaires, puiſqu'on eſt forcé de laiſſer aller la plus longue de nos ſyllabes un peu au dela des deux temps; & que par conſéquent il reſte toujours à concilier les deux principes de Quintilien, que la brève eſt d'un temps & la longue de deux, & que cependant il y a des ſyllabes plus ou moins longues, ainſi que des brèves plus ou moins brèves : 3°. que, dans ce ſyſtême, on n'a pas encore compris nos ſyllabes muettes, plus brèves que nos plus brèves maſculines ; ce qui reculeroit encore les bornes des deux temps élémentaires : 4°. enfin que, ſans avoir admis explicitement les conſéquences du principe de l'indiviſibilité du premier temps ſyllabique, on doit cependant les admettre dans le beſoin, puiſqu'elles ſuivent néceſſairement du principe ; & qu'au reſte c'eſt peut-être le parti le plus sûr pour graduer d'une manière raiſonnable les différences de *Quantité* qui diſtinguent les ſyllabes.

Pour ce qui concerne la conciliation de ce calcul avec le principe, connu des enfants même, que l'art métrique, en grec & en latin, ne connoît que des longues & des brèves : il ne s'agit que de diſtinguer la *Quantité* naturelle & la *Quantité* artificielle.

La *Quantité* naturelle eſt la juſte meſure de la durée du ſon dans chaque ſyllabe de chaque mot que nous prononçons conformément aux lois du méchaniſme de la parole & de l'uſage national.

La *Quantité* artificielle eſt l'appréciation conventionnelle de la durée du ſon dans chaque ſyllabe de chaque mot, relativement au méchaniſme artificiel de la verſification métrique & du rhythme oratoire.

Dans la *Quantité* naturelle, on peut remarquer des durées qui ſoient entre elles comme les nombres 1, 2, 3, 4, 5, ou même dans une autre progreſſion : & ceux qui parlent le mieux une

langue, ſont ceux qui ſe conforment le plus exactement à toutes les nuances de cette progreſſion quelconque. Les femmes du grand monde ſont ordinairement les plus exactes en ce point, ſans y mettre du pédantiſme. Cicéron (*De Orat.* III. 21) en fait la remarque ſur les dames romaines, dont il attribue le ſuccès à la retraite où elles vivoient. Mais ſi l'on peut dire que la retraite conſerve plus sûrement les impreſſions d'une bonne éducation, on peut dire auſſi qu'elle fait obſtacle aux impreſſions de l'Uſage, qui eſt, dans l'art de parler, le maître le plus sûr, ou même l'unique qu'il faille ſuivre : nous voyons en effet que des Savants très-profonds s'expriment ſans exactitude & ſans grâce, parce que, continuellement retenus par leurs études dans le ſilence de leur cabinet, ils n'ont avec le monde aucun commerce qui puiſſe rectifier leur langage; & d'ailleurs les ſuccès de nos dames, en ce genre, ne peuvent plus être attribués à la même cauſe que ceux des dames romaines, puiſque leur manière de vivre eſt ſi différente. La bonne raiſon eſt celle qu'allègue l'abbé d'Olivet (*pag. 99*); c'eſt qu'elles ont, d'une part, les organes plus délicats que nous, & par conſéquent plus ſenſibles, plus ſuſceptibles des moindres différences; & de l'autre, plus d'habitude & plus d'inclination à diſcerner & à ſuivre ce qui plaît. A peine diſtinguons-nous dans les ſons toutes les différences appréciables; nos dames y démêlent toutes les nuances ſenſibles : nous voulons plaire, mais ſans trop de frais; & rien ne coute aux dames, pourvu qu'elles puiſſent plaire.

S'il avoit fallu tenir un compte rigoureux de tous les degrés ſenſibles ou même appréciables de *Quantité*, dans la verſification métrique ou dans les combinaiſons harmoniques du rhythme oratoire; les difficultés de l'art, exceſſives ou même inſurmontables, l'auroient fait abandonner avec juſtice, parce qu'elles auroient été ſans un juſte dédommagement : les chef-d'œuvres des Homère, des Pindare, des Virgile, des Horace, des Démoſthène, des Cicéron, ne ſeroient jamais nés; & ces noms illuſtres, enſevelis dans les ténèbres de l'oubli qui eſt dû aux hommes vulgaires, n'enrichiroient pas aujourdhui les faſtes littéraires. Il a donc fallu que l'art vînt mettre la nature à notre portée, en réduiſant à la ſimple diſtinction de longues & de brèves toutes les ſyllabes qui compoſent nos mots. Ainſi, la *Quantité* artificielle regarde indiſtinctement comme longues toutes les ſyllabes longues, & comme brèves toutes les ſyllabes brèves, quoique les unes ſoient peut-être plus ou moins longues, & les autres plus ou moins brèves. Cette manière d'enviſager la durée des ſons n'eſt point contraire à la manière dont les produit la nature; elle lui eſt ſeulement inférieure en préciſion, parce que plus de préciſion ſeroit inutile ou nuiſible à l'art.

Les ſyllabes des mots ſont longues ou brèves, ou par nature ou par uſage.

1°. Une ſyllabe d'un mot eſt longue ou brève par nature, quand la voix qui la conſtitue dépend de quelque mouvement organique que le mechaniſme doit exécuter avec aiſance ou avec célérité, ſelon les lois phyſiques qui le dirigent.

C'eſt par nature que de deux voyelles conſécutives dans un même mot, l'une des deux eſt brève, & ſurtout la première; que toute diphthongue eſt longue, ſoit qu'elle ſoit uſuelle ou qu'elle ſoit factice; que, ſi par licence on décompoſe une diphthongue, l'une des deux voix élémentaires devient brève, & plus communément la première. *Voyez* HIATUS.

On peut regarder encore comme naturelle une autre règle de *Quantité*, que Deſpautère énonce en deux vers :

Dum poſtponuntur vocali conſona bina
Aut duplex, longa eſt poſita . . .

& que l'on trouve rendue par ces deux vers françois dans la *Méthode latine* de Port-Royal :

La voyelle longue s'ordonne
Lorſqu'après ſuit double conſonne.

Ceci doit s'entendre du ſon repréſenté par la voyelle; & ſa poſition conſiſte à être ſuivi de deux articulations prononcées, comme dans la première ſyllabe de *cārmen*, dans la ſyllabe *pōſt*, dans *at* ſuivi de *pius*, *ăt pius Æneas*, &c. C'eſt que l'on ne tient alors aucun compte des ſyllabes phyſiques qui ont pour âme l'*e* muet qui ſuit néceſſairement toute conſonne qui n'eſt pas avant une autre voyelle; & qu'en conſéquence on rejette ſur le compte de la voyelle antécédente le peu de temps qui apartient à l'e muet que la première des deux conſonnes amène néceſſairement, mais ſourdement. Ainſi, la prononciation uſuelle ne fait que deux ſyllabes de *carmen*, quoique l'articulation *r* y introduiſe néceſſairement un e muet, & que l'on prononce naturellement *ca-re-mé-ne* : cet e muet eſt ſi bref, qu'on le compte abſolument pour rien; mais il eſt ſi réel, que l'on eſt forcé d'en retenir la *Quantité* pour en augmenter celle de la voyelle précédente.

L'auteur de la *Méthode latine* (*Traité de la* Quantité, *régl. IV*) obſerve que, pour faire qu'une ſyllabe ſoit longue par poſition, il faut au moins qu'il y ait une des conſonnes dans la ſyllabe même qu'on fait longue. Car, dit-il, ſi elles ſont toutes deux dans la ſuivante, cela ne la fait pas longue d'ordinaire. Cette remarque eſt peu philoſophique; parce que deux conſonnes ne peuvent apartenir à une même ſyllabe phyſique, & qu'une conſonne ne peut influer en rien ſur une voyelle précédente. (*Voyez* H). Ainſi, que les deux conſonnes apartiennent au mot ſuivant, ou qu'elles ſoient toutes deux dans le même mot que la voyelle précédente, ou enfin que l'une ſoit dans le même mot que la

voyelle & l'autre dans le mot ſuivant; il doit toujours en réſulter le même effet proſodique, puiſque c'eſt toujours la même choſe. Le vers qu'on nous cite de Virgile (*Enéid. IX*, 37):

Ferte citi ferrum, date telꝰ ſcandite muros,

eſt donc dans la règle générale, ainſi que l'uſage ordinaire des grecs à cet egard, & ce que l'on traite d'affectation dans Catulle & dans Martial.

On peut objecter ſur cela, que la liberté que l'on a, en grec & en latin, de faire brève ou longue une voyelle originairement brève, quand elle ſe trouve par haſard ſuivie d'une muète & d'une liquide, ſemble prouver que la règle d'alonger la voyelle ſituée devant deux conſonnes n'eſt pas dictée par la nature, puiſque rien ne peut diſpenſer de ſuivre l'impreſſion de la nature. Mais il faut prendre garde que l'on ſuppoſe, 1°. qu'originairement la voyelle eſt brève, & que pour la faire longue, il faut aller contre la règle qui l'avoit rendue brève; car ſi elle étoit originairement longue, loin de la rendre brève, le concours de la muète & de la liquide ſeroit une raiſon de plus pour l'alonger: 2°. il faut que, des deux conſonnes, la ſeconde ſoit liquide, c'eſt à dire qu'elle s'allie ſi bien avec la précédente qu'elle paroiſſe n'en faire plus qu'une avec elle; or dès qu'elle paroît n'en faire qu'une, on ne doit ſentir que l'effet d'une, & la brève a droit de demeurer brève; ſi on veut appuyer ſur les deux, la voyelle doit devenir longue.

On objectera encore, que l'uſage de notre Orthographe eſt diamétralement oppoſé à cette prétendue loi de la nature, puiſque nous redoublons la conſonne d'après une voyelle que nous voulons rendre brève. Nos pères, ſelon l'abbé d'Olivet (*pag.* 22), ont été ſi fidèles à notre Orthographe, que ſouvent ils ont ſecoué le joug de l'étymologie, comme dans *couronne*, *perſonne*, où ils redoublent la lettre *n*, de peur qu'on ne faſſe la pénultième longue en françois, ainſi qu'en latin. » Quoique le ſecond r ſoit muet dans *terre*, » dans *patte*, c'eſt, dit-il (*pag.* 23) une néceſſité » de continuer à les écrire ainſi, parce que le » redoublement de la conſonne eſt inſtitué pour » abréger la ſyllabe, & que nous n'avons point » d'accent, point de ſigne qui puiſſe y ſuppléer ».

La réponſe à cette objection eſt fort ſimple. Nous écrivons deux conſonnes à la vérité; mais nous n'en prononçons qu'une: or la *Quantité* de la voix eſt une affaire de prononciation, & non d'Orthographe; ſi bien que, dès que nous prononcerons les deux conſonnes, nous alongerons inévitablement la voyelle précédente. Quant à l'intention qu'ont eue nos pères, en inſtituant le redoublement de la conſonne dans les mots où la voyelle précédente eſt brève; ce n'a point été de l'abréger, comme le dit l'auteur de la *Proſodie françoiſe*, mais d'indiquer ſeulement qu'elle eſt brève. Le moyen étoit-il bien choiſi? Je n'en crois rien; parce que le redoublement de la conſonne, dans l'Orthographe, devroit indiquer naturellement l'effet que produit dans la prononciation le redoublement de l'articulation, qui eſt de rendre longue la ſyllabe qui précède. Nous n'avons point de ſigne, dit-on, qui puiſſe y ſuppléer. Duclos, dans ſes *Remarques* manuſcrites ſur cet endroit-là même, demande s'il ne ſuffiroit pas de marquer les longues par un circonflexe, & les brèves par la privation d'accent. Nous pouvons déja citer quelques exemples autoriſés: *matin*, commencement du jour, a la première brève, & il eſt ſans accent; *mâtin*, eſpèce de chien, a la première longue, & il a le circonflexe: c'eſt la même choſe de *rache*, ſouillure, & *râche* que l'on a à faire; de *ſur*, prépoſition, & *sûr*, adjectif; de *jeune* d'âge, & *jeûne*, abſtinence. Y auroit-il plus d'inconvénient à écrire *il tête* & la *tête*, la *pâte* du pain, & la *pate* d'un animal; vu ſurtout que nous ſommes déja en poſſeſſion d'écrire avec le circonflexe ceux de ces mots qui ont la première longue?

2°. Une ſyllabe d'un mot eſt longue ou brève par l'uſage ſeulement, lorſque le méchaniſme de la prononciation n'exige dans la voix, qui en eſt l'âme, ni longueur ni brièveté.

Il y a dans toutes les langues un plus grand nombre de longues ou de brèves uſuelles, qu'il n'y en a de naturelles. Dans les langues qui admettent la verſification métrique & le rhythme calculé, il faut aprendre ſans réſerve la *Quantité* de toutes les ſyllabes des mots, & en ramener les lois, autant qu'il eſt poſſible, à des points de vûe généraux: cette étude nous eſt abſolument néceſſaire pour pouvoir juger des différents mètres des grecs & des latins. Dans nos langues modernes, l'Uſage eſt le meilleur & le plus ſûr maître de *Quantité* que nous puiſſions conſulter; mais dans celles qui admettent les vers rimés, il faut ſurtout faire attention à la dernière ſyllabe maſculine, ſoit qu'elle termine le mot, ſoit qu'elle ait encore après elle une ſyllabe féminine. C'eſt que la rime ne ſeroit pas ſoutenable, ſi les voix correſpondantes n'avoient pas la même *Quantité*: ainſi, dit l'abbé d'Olivet, ces deux vers ſont inexcuſables:

Un auteur à genoux, dans une humble *préface*,
Au lecteur qu'il ennuie a beau demander *grâce*.

C'eſt la même choſe de ceux-ci, juſtement relevés par Reſtaut, qui, en faveur de Boileau, cherche mal à propos à excuſer les précédents:

Je l'inſtruirai de tout, je t'en donne *parŏle*,
Mais ſonge ſeulement à bien jouer ton *rŏle*.
(*M. BEAUZÉE.*)

(N.) QUATRAIN, ſ. m. Aſſortiment de quatre vers qui renferment un ſens complet. On peut en diſpoſer les vers de trois manières.

1°. On peut faire rimer le premier avec le troiſième, & le ſecond avec le quatrième ; comme dans cet exemple de Malherbe, pour ſervir d'inſcription à une fontaine :

Vois-tu, Paſſant, couler cette onde
Et s'écouler incontinent ?
Ainſi fuit la gloire du monde,
Et rien que Dieu n'eſt permanent.

2°. On peut faire rimer le premier avec le quatrième, & le ſecond avec le troiſième ; comme dans cet exemple de La Motte :

Amour, ſi jamais, moins cruel,
Pour moi tu fléchiſſois Sylvie ;
Dans ces délices que j'envie
J'oublirois que je ſuis mortel.

3°. On peut faire ſuccéder les rimes deux à deux, ſans les croiſer ; comme dans cet exemple de Malherbe :

Il n'eſt rien ici-bas d'éternelle durée ;
Une choſe qui plaît n'eſt jamais aſſurée ;
L'épine ſuit la roſe, & ceux qui ſont contents
Ne le ſont pas long temps.

Les *Quatrains* du ſieur de Pibrac ont eu autrefois une réputation méritée ; & elle n'eſt tombée aujourdhui, que parce que le ſtyle en eſt ſuranné. Ils ont été traduits en grec, en latin, en turc, en arabe, & en perſan. Chacun de ces *Quatrains* eſt une moralité, énoncée d'une manière ſimple & d'un ton grave. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) QUESTION, ſ. f. *Belles-Lettres. Philoſophie. Art oratoire.* Toute diſcuſſion philoſophique ou oratoire ſuppoſe un doute à éclaircir ; & l'objet du doute eſt la *Queſtion*, le point de la *Queſtion*. *Toutes nos idées viennent-elles des ſens ? La penſée peut-elle être un mode de la matière ?* Voilà des *Queſtions* métaphyſiques. *Eſt-ce dans le vide ou dans un fluïde que les corps celeſtes ſe meuvent ? & agiſſent-ils l'un ſur l'autre par un milieu ou ſans milieu ?* Voilà des *Queſtions* de Phyſique. *Le vice n'eſt-il pas toujours un faux calcul de l'amour propre ? Y a-t-il rien de plus intéreſſant pour l'homme en ſociété, que d'être juſte & bon ?* Voilà des *Queſtions* de Morale.

On voit que les *Queſtions* philoſophiques ſont communément générales : elles le ſont toujours, dans leur principe & dans leur réſultat, lors même que la diſcuſſion roule ſur un objet particulier, comme de ſavoir, par exemple, ſi Socrate n'eût pas mieux fait, en s'échapant de ſa priſon, d'éviter à ſes juges le crime de ſa mort ; ſi Caton d'Utique n'eût pas mieux fait de vivre pour tâcher d'être encore utile à ſa patrie, en inſpirant quelque pudeur à l'ambition de Céſar ; ſi Brutus devoit être au nombre des aſſaſſins de ſon ami ?

Les *Queſtions* oratoires ſont auſſi générales, dans ce que les rhéteurs appellent le genre *indéfini*, c'eſt à dire, le genre philoſophique, orné des formes oratoires. Mais, comme je l'ai dit ailleurs, toutes les fois que la *Queſtion* n'en eſt pas réductible à des eſpèces particulières, l'Éloquence eſt perdue : ſon objet doit être uſuel ; & quelque eſſor que prenne la ſpéculation, ſon but doit être la pratique. L'épervier s'élève juſqu'aux nues, mais c'eſt pour fondre ſur ſa proie avec plus de rapidité : c'eſt l'image de l'Éloquence qui attaque les vices & les abus, & ſingulièrement de l'Éloquence de la Chaire.

Dans le genre délibératif, où il s'agit d'une réſolution à prendre, il eſt évident que la *Queſtion* eſt particulière ; elle l'eſt de même dans le genre de controverſe, où il s'agit d'un jugement à prononcer. Mais dans l'un & l'autre, il eſt rare qu'elle ne tienne point à quelque principe général.

Rien ne ſemble plus iſolé qu'une *Queſtion* de fait ; elle ne laiſſe pas de conduire ſouvent à la ſolution d'un problême ; comme de ſavoir, par exemple, à quel degré de certitude peuvent s'élever les probabilités, ou quelles ſont les forces reſpectives des témoignages & des indices.

Lorſque l'exiſtence du fait ou de la choſe eſt décidée & que l'on ne diſpute que de la qualité, la ſolution dépend toujours d'un principe qui peut lui-même être reçu ou conteſté entre les deux parties.

Milon a-t-il tué Clodius ? voilà un fait que Cicéron conteſte, mais foiblement ; & ce n'eſt pas l'endroit où il prétend ſe retrancher. Mais *lequel des deux, de Clodius ou de Milon, a eu deſſein d'attaquer l'autre & lui a tendu des embuches ?* C'eſt ici le point capital. Ce n'eſt donc plus de l'exiſtence, mais de la qualité de l'action qu'il s'agit : ſi elle eſt attaque ou défenſe ; ſi elle eſt compriſe dans ce principe, qu'*un citoyen qui tue un citoyen eſt coupable & digne de mort* ; ou exceptée par celui-ci, que *tout homme a le droit de conſerver ſa propre vie.* C'eſt là ce qu'on appelle l'état de la *Queſtion.*

Le principe n'eſt pas plus conteſté dans le procès qu'Eſchine intente à Démoſthène ; ils conviennent tous les deux qu'un mauvais citoyen, un homme corrompu, un orateur pernicieux, eſt indigne des honneurs deſtinés au mérite & à la vertu. Mais que Démoſthène ait été ce mauvais citoyen, ou que ſon zèle, ſon dévoûment, la ſageſſe de ſes conſeils, & les ſervices ſignalés qu'il a rendus à ſa patrie lui ayent mérité la couronne d'or que Ctéſiphon lui a décernée ; c'eſt le problême de cette grande cauſe, où Démoſthène a déployé toute la vigueur

vigueur de cette dialectique, qui eſt le nerf de ſon éloquence.

Lorſque c'eſt le principe même qui eſt en *Queſtion*, l'Éloquence & la Philoſophie s'y déploient en liberté; & ce ſont les plus belles cauſes. Telle fut celle de Marc-Antoine, lorſque, forcé d'avouer que Norbanus avoit ſoulevé le peuple contre Cœpion, il ôſa faire l'apologie d'une ſédition populaire. *Toute ſédition eſt criminelle: cela eſt faux*, diſoit Antoine: *toute ſédition eſt un malheur ſans doute, mais quelquefois un malheur néceſſaire, & c'eſt alors une action légitime: ſouvenons-nous que c'eſt à des ſéditions que Rome a dû ſa liberté.*

Quand l'orateur a réfuté le principe de l'adverſaire & qu'il a établi le ſien, il lui reſte encore le plus ſouvent à faire voir que la *Queſtion* agitée tient au principe qu'il a poſé, & que ſes concluſions en ſont les conſéquences. La cauſe a donc alors deux points de controverſe: d'abord, le principe de droit; & puis, l'eſpèce & le raport de la cauſe avec ce principe. Alors Cicéron recommande de ſe tenir, le plus que l'on peut, dans la *Queſtion* générale, parce qu'elle offre un champ plus vaſte à l'Éloquence, & que l'orateur y eſt placé comme dans un poſte éminent, d'où il domine ſur la cauſe. Il me ſemble pourtant que l'attention de l'orateur, comme celle du Général d'armée, doit ſe porter ſur le point le plus foible; & que le principe une fois ſolidement prouvé, ſi c'eſt le fait qui demeure équivoque, c'eſt vers l'endroit qui périclite que l'Éloquence doit ſe hâter de réunir tous ſes efforts. *Voyez* MOYENS, PREUVE, RHÉTORIQUE. (*M. MARMONTEL.*)

QUESTIONNER, INTERROGER, DEMANDER, *Synonymes.*

On *queſtionne*, on *interroge*, & l'on *demande* pour ſavoir: mais il ſemble que *Queſtionner* faſſe ſentir un eſprit de curioſité; qu'*Interroger* ſuppoſe de l'autorité; & que *Demander* ait quelque choſe de plus civil & de plus reſpectueux.

Queſtionner & *Interroger* ſont ſeul un ſens: mais il faut ajouter un complément à *Demander*; c'eſt à dire que, pour faire un ſens parfait, il faut marquer la choſe qu'on *demande*.

L'eſpion *queſtionne* les gens. Le juge *interroge* les criminels. Le ſoldat *demande* l'ordre au Général. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) QUIESCENT, E, adj. Terme de Grammaire hébraïque. Les hébraïſants, attachés à la ponctuation maſſorétique ſont obligés, pour la prononciation, de diſtinguer les lettres en *mobiles*, & *quieſcentes*. *Voyez* MOBILE.

Les lettres *quieſcentes* ſont celles, dit l'abbé Ladvocat (*Gramm. hébr.* pag. 7), qui ne ſe prononcent pas toujours, parce qu'elles ſont comme en repos en certaines occaſions: ce ſont les quatre אהוי (*aleph*, *hé*, *ou*, *iod*). On les appelle auſſi, dit ce grammairien, *Ahéoui*: c'eſt un mot factice, compoſé de la réunion des quatre noms des lettres dont il s'agit.

Il remarque que les *quieſcentes* ſe mettent aſſez ſouvent l'une pour l'autre dans l'hébreu & dans les autres langues orientales. Cela n'eſt pas fort étonnant; des lettres purement ortſographiques, & qui ne ſont rien à la prononciation, peuvent ſans conſéquence ſe mettre l'une pour l'autre: il ne doit pas en être de même des mobiles, qui ſe prononcent toujours.

Il y a apparence que ces *quieſcentes* hébraïques répondent aux *muètes* de notre orthographe françoiſe (*Voyez* MUET). Si cela eſt, elles indiquent auſſi un défaut, je ne dis pas dans l'alphabet hébreu, mais dans la prononciation des maſſorètes; puiſqu'elles ajoûtent aux indications naturelles de l'alphabet, qui ſuffiſoit ſans doute à l'origine pour la prononciation primitive.

Le ſyſtême de Maſclef, qui fait prononcer toutes les lettres ſelon leur dénomination alphabétique, n'a aucun beſoin de ces diſtinctions embarraſſantes: il ſemble ſe raprocher par là de la ſimplicité originelle; & à coup ſûr, il n'altère pas plus la vraie prononciation des temps où les livres ſaints furent écrits, que ne le fait le ſyſtême maſſorétique. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) QUOLIBET, ſ. m. Eſpèce de pointe commune & triviale, principalement fondée ſur l'*Équivoque*. *Voyez* ce mot.

Il eſt vraiſemblable que le nom de *Quolibet* vient de la double entente, qui permet de tourner le ſens de l'expreſſion du côté que l'on veut, *quo libet*: & cette origine me paroit plus ſimple & plus probable qu'aucune de celles qu'on trouve dans la dernière édition du *Dictionnaire étymologique* de Ménage.

» N'eſt-ce pas un beau triomphe pour certains » eſprits (dit Van-Effen, dans ſon *Miſanthrope* » Diſc. *lxv*), que de vous propoſer un diſcours » équivoque; & quand vous entrez dans le ſens » le plus naturel, de vous attraper dans un autre » ſens plus caché, comme dans un piège? J'avoue » que j'ai toujours bonne opinion de ceux qui ne » ſe défient pas ſeulement d'un panneau ſi groſ- » ſièrement tendu, & que j'ai pitié de celui qui » s'aplaudit de l'heureuſe réuſſite de ſon adreſſe » ridicule. On lui peut appliquer ce que dit Ben- » ſerade dans un de ſes Rondeaux:

» Des animaux le pire, c'eſt un ſot
» Plein de fineſſe ».

» Les *Quolibets*, dit le P. Bouhours (*Rem. nouv.* Tom. I, pag. 569), » ne ſont, à pro- » prement parler, que de miſérables pointes, qui » ne portent d'ordinaire ſur rien, & où il y a du » faux preſque toujours: ce ſont des alluſions

» grossières, froides, insipides, qui déplaisent & qui » fatiguent d'autant plus, que celui qui les fait » a dessein de plaire & de réjouir. Je ne parle » pas seulement des vieux *Quolibets*, qui sont » dans la bouche du petit peuple & qui se com- » muniquent de père en fils : *Où est monsieur ? » il est sur ses pieds : Où avez-vous dîné ? sous » le nez : Brûlez votre chemise, & vous n'aurez » plus mal dedans*, en parlant à une personne » qui a mal aux dents, *La fortune lui a tourné » le dos*, en parlant d'une personne contrefaite, » *&c.* Je parle des *Quolibets* qui se font tout de » nouveau en écrivant ou en parlant, & dont » ceux qui écrivent ou qui parlent se savent quel- » quefois bon gré. Un écrivain qui aura l'esprit » tourné au *Quolibet*, pensera être fort agréable » en disant, pour se moquer d'une exclamation » que son adversaire aura faite, *Son grand* O » *n'est qu'un* o *en chiffres :* il pensera dire un » bon mot, en l'avertissant *de ne pas suivre le » grand nombre, de peur d'être un docteur à » la douzaine* . . . Un fameux prédicateur, prê- » chant devant un grand prince, ayant pris pour » son texte *Omnis caro fœnum* (*Isaï*, xl. 6), » commença par dire, *Monseigneur, foin de » vous, foin de moi, foin de tous les hommes ;* » OMNIS CARO FŒNUM . . . C'est déshonorer » la sainteté de la parole divine par une expres- » sion basse & bouffonne ; & blesser la dignité de » notre langue, qui ne peut souffrir qu'on plai- » sante mal à propos & grossièrement. Ce n'est » pas qu'il n'y ait des occasions où un *Quolibet* » peut trouver sa place ; mais ces occasions sont » rares, & il faut que le *Quolibet* soit spirituel & » délicat, s'il peut y avoir de l'esprit & de la » délicatesse dans les *Quolibets* ».

J'ajoûterai, s'il s'agit d'un *Quolibet* ancien & déja connu, que l'emploi doit en être ingénieux & extraordinaire, afin qu'anobli par le mérite d'une application inattendue, il puisse faire en quelque sorte oublier le vice de sa trivialité. Voici l'exemple d'un *Quolibet* fort trivial & très-bas, placé avec esprit & anobli par les circonstances ; c'est dans le dernier vers du fameux Songe de Patris :

Je songeois cette nuit que, de mal consumé,
Côte à côte d'un pauvre on m'avoit inhumé ;
Et que, n'en pouvant pas souffrir le voisinage,
En mort de qualité je lui tins ce langage :
Retire-toi, Coquin, va pourrir loin d'ici ;
Il ne t'appartient pas de m'approcher ainsi.
« Coquin ! ce me dit-il d'une arrogance extrême ;
» Va chercher tes coquins ailleurs, Coquin toi même !
» Tous ici sont égaux ; je ne te dois plus rien,
» *Je suis sur mon fumier comme toi sur le tien* ».

Ce qu'il y a d'ingénieux, c'est d'avoir mis le *Quolibet* dans la bouche d'un homme de la lie du peuple, qui naturellement ne pouvoit guère prendre un ton plus élevé sans choquer la vraisemblance ; & la similitude tacite des vanités de la grandeur avec ce qu'il y a de plus abject dans la nature, donne au *Quolibet*, qui ne se montre ainsi que par comparaison, un degré d'élévation qui l'anoblit en cet endroit. « Si Virgile a dit qu'il tiroit des » perles du fumier d'Ennius ; ne peut-on pas » dire, observe encore Bouhours, que Patris a » changé le fumier même en quelque chose de pré- » cieux ?

» Comme il est difficile de rencontrer toujours » si heureusement ; à parler en général, le bon sens » veut que, dans les ouvrages d'esprit, on évite » toutes sortes de *Quolibets*, de peur que, sans y » penser, on ne tombe dans ce style froid, qui » déplaît tant à Longin & à son traducteur. Il faut » même s'abstenir, dans la conversation la plus » enjouée & la plus libre, de tout ce qui a l'air » de . . . *Quolibet ;* & s'il échape quelque plai- » santerie de cette nature, il ne faut pas manquer » de faire entendre ou de laisser entrevoir, que c'est » une méchante plaisanterie qu'on dit exprès ; il est » bon de s'en moquer le premier : car si, au sen- » timent de Pascal, un diseur de bons mots est un » mauvais caractère, que sera ce d'un diseur de mé- » chants mots ? Tout cela n'empêche pas néanmoins » qu'on ne puisse quelquefois user d'un jeu de paroles » pour s'expliquer finement : & c'est ainsi que, quand » on parla du mariage de Catherine, sœur de » Henri IV, avec le duc de Bar, la princesse, qui » aimoit ailleurs, si on en croit la chronique scan- » daleuse, dit de bonne foi qu'*elle ne trouvoit pas » son* comte *dans cette alliance*, faisant allusion à » la qualité de celui qu'elle aimoit ».

» Il en est peut-être quelquefois de ces traits, » dit encore Van-Effen (*loc. cit.*), comme des » faux brillants, qu'on a si ingénieusement mis en » œuvre, qu'ils font presque autant d'honneur à ceux » qui s'en parent que les bijoux les plus précieux... » Mais à quoi servent les *Quolibets* . . . qu'à » confondre ceux qui s'y amusent avec les crocheteurs » & les savetiers, qui d'ordinaire font les rieurs de » leur voisinage » ? (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) QUOLIBÉTIQUE, adj. Fécond en *Quolibets*. Surchargé de *Quolibets*. On dit, Écrivain *quolibétique*, Style *quolibétique*, Conversation *quolibétique*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) QUOLIBÉTISTE, s. m. & f. Celui, celle qui aime les *Quolibets*. Le prétendu art des *Quolibets* est si aisé & en même temps si peu utile, que c'est avec raison que l'on ne fait aucun cas d'un *Quolibétiste*. Une chercheuse d'esprit est ridicule, mais une *Quolibétiste* est méprisable. (*M.* BEAUZÉE.)

R, ſ. f. *Grammaire.* C'eſt la dix-huitième lettre & la quatorzième conſonne de notre alphabet. Nous l'appelons *erre*, nom féminin en effet : mais le nom qui lui conviendroit pour la juſteſſe de l'épellation eſt *re*, ſ. m. C'eſt le ρ des grecs, & le ר des hébreux

Cette lettre repréſente une articulation linguale & liquide, qui eſt l'effet d'un trémouſſement fort vif de la langue dans toute ſa longueur. Je dis *dans toute ſa longueur* ; & cela ſe vérifie par la manière dont prononcent certaines gens qui ont le filet de la langue beaucoup trop court : on entend une exploſion gutturale, c'eſt à dire, qui s'opère vers la racine de la langue, parce que le mouvement n'en devient ſenſible que vers cette région. Les enfants au contraire, pour qui, faute d'habitude, il eſt très-difficile d'opérer aſſez promptement ces vibrations longitudinales de la langue, en élèvent d'abord la pointe vers les dents ſupérieures, & ne vont pas plus loin : de là l'articulation *l* au lieu de *r* ; & ils diſent *mon pèle*, *ma mèle*, *mes ſtèles*, *paller* pour *parler*, *coulil* pour *courir*, &c.

Les trois articulations *l*, *r*, *n*, ſont commuables entre elles, comme je l'ai montré ailleurs. (*Voyez* L). Les articulations *ſ* & *r* ſont auſſi commuables entre elles : parce que, pour commencer *r*, la langue ſe diſpoſe comme pour le ſifflement *ſ* ; elle n'a qu'à garder cette ſituation pour le produire. De là vient, comme le remarque l'auteur de la *Méthode* de Port-Royal (*Traité des lettres*, ch. *xj*), que tant de noms latins ſe trouvent en *er* & en *is*, comme *vomer* & *vomis*, *ciner* & *cinis*, *pulver* & *pulvis* ; & des adjectifs, *ſaluber* & *ſalubris*, *volucer* & *volucris* : que d'autres ſont en *or* & en *os* ; *labor* & *labos*, *honor* & *honos*. Le ſavant Voſſius (*De art. Gramm.* l. 15) fait cette remarque : *Attici pro*, μάρτυρ *aiunt* μάρτυς, *& veteres latini dixere*, Valeſii, Faſii, Papiſii, Auſelii ; *quæ poſteriores per* R *maluerunt*, Valerii, Furii, Papirii, Aurelii.

La lettre *R* eſt ſouvent muète dans la prononciation ordinaire de notre langue : 1°. à la fin des infinitifs en *er* & en *ir*, même quand ils ſont ſuivis d'une voyelle ; & l'on dit *aimer à boire*, *venir à ſes fins*, comme s'il y avoit *aimé à boire*, *veni à ſes fins* ; on prononce *r* dans la lecture & dans le diſcours ſoutenu : 2°. *R* ne ſe prononce pas à la fin des noms polyſyllabes en *ier*, que l'on prononce par *ié*, comme *officier*, *ſommelier*, *teinturier*, *menuiſier*, &c ; c'eſt la même choſe des adjectifs polyſyllabes en *ier*, comme *entier*, *particulier*, *ſingulier*, &c : 3°. *R* eſt encore une lettre muète à la fin des noms polyſyllabes en *er*, comme *danger*, *berger*, &c ; l'abbé Girard (*Tom. II*, *pag.* 397) excepte ceux où la terminaiſon *er* eſt immédiatement précédée de *f*, *m* ou *v*, comme *enfer*, *amer*, *hiver*.

L'uſage eſt ſur cela le principal maître qu'il faut conſulter ; & c'eſt l'uſage actuel : celui dont les déciſions ſont conſignées dans les Grammaires écrites, ceſſe quelquefois aſſez tôt d'être celui qu'il faut ſuivre.

La lettre *R* étoit, chez les anciens, une lettre numérale valant 80 ; & ſi elle étoit ſurmontée d'un trait horizontal, elle valoit 1000 fois 80 ; $\overline{R}$ = 80000.

Dans la numération des grecs, le ρ ſurmonté d'un petit trait marquoit 100 ; ſi le trait étoit au deſſous, il valoit 1000 fois 100, & $\underline{\rho}$ = 100000.

Dans la numération hébraïque, le ר vaut 200 ; & s'il eſt ſurmonté de deux points diſpoſés horizontalement, il vaut 1000 fois 200, ainſi $\ddot{\overline{\text{ר}}}$ = 200000.

Nos monnoies qui portent la lettre *R* ont été frapées à Orléans. (*M.* BEAUZÉE.)

* RACINE, ſ. f. *Terme de Grammaire.* On donne en général le nom de *Racine* à tout mot dont un autre eſt formé, ſoit par dérivation ou par compoſition, ſoit dans la même langue ou dans une autre : avec cette différence néanmoins qu'on peut appeler *Racines génératrices*, les mots primitifs à l'égard de ceux qui en ſont dérivés ; & *Racines élémentaires*, les mots ſimples à l'égard de ceux qui en ſont compoſés *Voyez* FORMATION.

L'étude d'une langue étrangère ſe réduit à deux objets principaux, qui ſont le Vocabulaire & la Syntaxe ; c'eſt à dire qu'il faut aprendre tous les mots autoriſés par le bon uſage de cette langue & le véritable ſens qui y eſt attaché, & aprofondir auſſi la manière uſitée de combiner les mots pour former des phraſes conformes au génie de la langue. Ce n'eſt pas de ce ſecond objet qu'il eſt ici queſtion ; c'eſt du premier.

L'étude des mots reçus dans une langue eſt d'une étendue prodigieuſe ; & ſi on ne prétend retenir les mots que comme mots, c'eſt un travail infini, & peut-être inutile : les premiers apris ſeroient oubliés avant que l'on eût atteint le milieu de la carrière ; qu'en reſteroit-il quand on ſeroit à la fin, ſi on y arrivoit ? L'abbé Danet dans la *Préface* de ſon *Dictionnaire françois*

& latin, jugeant de cette tâche par ſon étendue phyſique, dit qu'elle ne paroît pas infinie, puiſqu'on renferme tous les mots d'une langue dans un Dictionnaire qui ne fait qu'un médiocre volume. » Et c'eſt en effet en cette manière, ſelon » lui, que Joſeph Scaliger, Caſaubon, & autres » ſavants hommes les aprenoient. Ils en liſoient » les divers Dictionnaires, ils les augmentoient » même de divers mots qu'ils trouvoient dans le » cours de leurs études, & ils ne croyoient point » les ſavoir, qu'ils ne fuſſent arrivés à ce degré ». Il n'eſt pas croyable, & je ne croirai jamais que la lecture d'un Dictionnaire, quelque répétée qu'elle puiſſe être, ſoit un moyen propre pour aprendre avec ſuccès les mots d'une langue, ſi ce n'eſt peut-être qu'il ne s'agiſſe d'un eſprit ſtupide à qui il ne reſte que la mémoire organique, & qui l'a d'autant meilleure, que toute la conſtitution méchanique eſt tournée à ſon profit.

» Les langues, dit l'auteur des *Racines grécques* (*Préface*), ne s'aprennent que par l'uſage; » & l'uſage n'eſt autre choſe qu'une répétition » continuelle des mêmes mots appliqués en cent » façons & en cent rencontres différentes. Il eſt à » notre égard comme un ſage maître, qui ſait prudemment faire choix de ce qui nous eſt utile, » & qui peut adroitement faire paſſer une infinité » de fois devant nos ieux les mots les plus néceſſaires, ſans nous importuner beaucoup des » plus rares, leſquels il nous aprend néanmoins » peu à peu & ſans peine, ou par le ſens des » choſes, ou par la liaiſon qu'ils ont avec ceux » dont nous avons déja la connoiſſance. Mais cet » uſage, pour les langues mortes, ne ſe peut » trouver que dans les anciens auteurs. Et c'eſt » ce qui nous montre clairement que ce qu'on » peut appeler l'*Entrée des langues* (alluſion au » *Janua linguarum* de Coménius) ne doit être » qu'une méthode courte & facile, qui nous conduiſe au plus tôt à la lecture des livres les mieux » écrits ».

On a vu (*article* MÉTHODE) qu'il faut commencer par de bons éléments, & paſſer tout d'abord à l'analyſe de la phraſe propre à la langue qu'on étudie. Mais comme cet exercice ne met pas dans la tête un fort grand nombre de mots, on a penſé à imaginer quelques moyens efficaces pour y ſuppléer. La connoiſſance des *Racines* eſt pour cela d'une utilité dont tout le monde demeure d'accord; & de très-habiles gens ont ſongé à préparer de leur mieux cette connoiſſance aux jeunes gens. Lancelot eſt, à mon gré, celui qui a imaginé la meilleure forme dans ſon *Jardin des* Racines *grèques miſes en vers françois*. Étieane Fourmont, cet homme né avec une mémoire prodigieuſe & des diſpoſitions extraordinaires pour étudier les langues, a fait pour le latin ce que Lancelot avoit fait pour le grec: *Les* Racines *de la langue latine miſes en vers françois*; parurent en 1706, livre devenu rare, trop peu connu, & qui mériteroit d'être tiré de l'oubli où il ſemble enſeveli. (¶ M. de Villiers, de l'Oratoire, a donné, en 1779, un ouvrage ſemblable ſous le titre de *Racines latines à l'uſage des Écoles royales militaires & des collèges de la Congrégation de l'Oratoire*: & le P. Houbigant, de la même Congrégation), habile diſciple de Maſclef, avoit donné au Public, en 1732, ſous la même forme, *les Racines hébraïques ſans points-voyelles.*)

Ces vers ſont aiſés à retenir, parce que l'ordre alphabétique qui y eſt ſuivi, la meſure & les rimes régulièrement diſpoſées, conſpirent à les imprimer aiſément & ſolidement dans la mémoire.

(¶ Dans ſon *Anatomie de la langue latine*, publiée en 1764, feu M. Lebel a fait enviſager, ſous un point de vûe différent & vraîment lumineux, les *Racines* de cette langue: de manière que, plus on étendra l'application de ſa méthode, plus on s'inſtruira de l'origine, du ſens primitif, & de l'énergie originelle & peut-être actuelle de chacun des mots, ſans les étudier en détail l'un après l'autre; parce que les *Racines* ne ſont pas particulières à chaque mot, mais qu'elles ſont générales, & ne mettent de diverſité dans la langue que par la diverſité de leurs combinaiſons.

Court de Gébelin, dans ſon grand ouvrage du *Monde primitif analyſé & comparé avec le monde moderne*, a donné en 2 volum. in-4°. les *Origines latines* ou *Dictionnaire étymologique de la langue latine*; en un autre volume, les *Origines françoiſes*; & en un autre, les *Origines grèques*. Ce Savant a mis à contribution toutes les langues, mortes & vivantes; & en remarquant tous les types d'idées qui leur ſont communs, il ſemble être ſur la voie pour découvrir les *Racines* même de la langue primitive.)

Or il eſt conſtant que, quand on ſait les *Racines* primitives & que l'on s'eſt mis un peu au fait des particules propres d'une langue, on n'eſt plus guère arrêté par les mots dérivés & compoſés, qui ſont en effet la majeure partie du Vocabulaire. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) RADICAL, E, adj. Qui ſert de racine, qui apartient à la racine.

Un mot eſt *radical* par raport à ceux qui en ſont dérivés & à ceux qui en ſont compoſés, parce qu'il leur ſert de racine. Ainſi, dans l'ordre de la dérivation, *fait*, & peut être ſimplement *fa*, eſt *radical* de *faire*, *facile*, *facilité*, *faciliter*, *facilement*, *faculté*, *façon*, *façonner*, *façonnier*, *facteur*, *facture*, *factice*, &c: & dans l'ordre de la compoſition, il eſt *radical* de *affaire*, *contrefaire*, *défaire*, *méfaire*, *parfaire*, *refaire*, *ſurfaire*, & des dérivés de ces mots.

Une lettre eſt *radicale*, quand elle ſe trouve dans la racine d'un mot & de ſes dérivés, quoiqu'elle ſe prononce ou ne ſe prononce pas des deux côtés. Je crois qu'il ſeroit très-avantageux de

conſerver, dans l'Orthographe des uns & des autres, les lettres *radicales*, hors le cas où les règles analogiques de la prononciation induiroient à faire ſonner une lettre qui doit reſter muète. Ainſi, il eſt bon d'écrire *Temps* avec un *p* muet, à cauſe de *temporel*, *temporiſer*, &c, où le *p* ſe prononce : mais parce qu'on prononce tout dans *Baptiſmal*, l'analogie peut induire à prononcer également le *p* dans *baptême*, *baptiſer*, *baptiſtère*, *Jean-Baptiſte*, *débaptiſer*, *rebaptiſer* ; d'où je conclus qu'il vaut mieux écrire ſans *p*, *batême*, *batiſer*, *batiſtère*, *Jean-Batiſte*, *débatiſer*, *rebatiſer*. *Voyez* NÉOGRAPHISME. (*M.* BEAUZÉE.)

* RAILLERIE (ENTENDRE), ENTENDRE LA RAILLERIE. *Synon.* ¶ Ces deux expreſſions ne ſont point ſynonymes ; & peut-être, par cette raiſon, ne devroient-elles pas trouver place ici : mais elles ſe reſſemblent ſi fort à l'extérieur, qu'il peut y avoir pour bien des gens autant de danger de prendre l'une pour l'autre, que ſi elles étoient ſynonymes en effet. Les différences qui les diſtinguent peuvent donc conduire au même but, qui eſt de mettre en état de parler avec juſteſſe. (*M.* BEAUZÉE.)

Entendre raillerie, c'eſt prendre bien ce qu'on nous dit ; c'eſt ne s'en point fâcher ; c'eſt, non ſeulement ſavoir ſouffrir les *railleries*, mais auſſi les détourner avec adreſſe & les repouſſer avec eſprit. *Entendre la raillerie*, c'eſt entendre l'art de *railler* ; comme Entendre la Poéſie, c'eſt entendre l'art & le génie des vers. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(¶ On dit qu'un homme *entend la raillerie*, pour dire qu'il a la facilité, l'art, le talent de bien *railler* ; & qu'il *entend raillerie*, pour dire qu'il ne s'offenſe point de ce qu'on lui dit en *raillant*. Dict. de l'ACAD. 1762.

Il y a des auteurs ſi amoureux de leurs penſées, qu'ils n'*entendent* point *raillerie* ſur la contradiction, quelque meſurée qu'elle ſoit ; c'eſt qu'ils ont écrit pour être loués, & qu'ils jugent qu'ils ont manqué leur coup. Les moins emportés ont quelquefois recours à l'ironie & au ſarcaſme pour ſe venger ; c'eſt qu'ils ignorent ſans doute, qu'il faut plus d'eſprit & de talent pour bien *entendre la raillerie*, que pour bien défendre une opinion vraie ou vraiſemblable. Qu'ils n'écrivent que pour être utiles : ils ſeront moins contredits, ou ils ſeront moins ſenſibles ; cela revient au même pour leur amour propre.) (*M.* BEAUZÉE.)

RAPORT, ſ. m. *Grammaire.* Il ſe dit de la conformité d'une choſe à une autre : ce ſont des qualités communes qui forment le *Raport* des caractères entre eux ; ce ſont des circonſtances communes qui forment le *Raport* d'un fait avec un autre, & ainſi des autres objets de comparaiſon à l'infini. Il y a des *Raports* de convenance, de diſconvenance, de ſimilitude, de différence ; mais en général on n'attache guère à ce mot que les idées de convenance & de ſimilitude.

RAPORT VICIEUX, *Grammaire.* Un *Raport* eſt *vicieux*, quand un mot ſe *raporte* à un autre auquel il ne devroit point *ſe raporter*. Exemples, *De quoi les juges n'étant pas d'avis, on dépêcha à l'empereur pour ſavoir le ſien. D'avis* étant indéfini, *le ſien* ne devroit pas s'y *raporter*. S'il y avoit dans cet exemple, *Les juges dirent leur avis, & on dépêcha à l'empereur pour ſavoir le ſien*, cela ſeroit régulier, & *le ſien* ſe raporteroit bien à *leur avis*.

Diſons la même choſe des deux exemples ſuivants : 1°. *Il n'eſt pas d'humeur à faire plaiſir, & la mienne eſt bienfeſante* : 2°. *Que j'ai de joie de vous revoir ! la vôtre n'en aproche point.* Si l'on avoit dit, *Son humeur n'eſt pas de faire plaiſir ; Que ma joie eſt grande de vous revoir !* on auroit pu ajouter régulièrement, *La mienne eſt bienfeſante, la vôtre n'en aproche point*, en oppoſant *la mienne à ſon humeur*, & *la vôtre à ma joie*. (BOUHOURS.)

Voici quelques autres exemples : *Pour ce qui eſt des malheureux, nous les ſecourons avec un plaiſir ſecret ; il eſt comme le prix qui nous paye en quelque façon du ſoulagement que nous leur donnons. Il* ne ſe raporte pas bien à *plaiſir ſecret* : il falloit mettre, *qui ; nous les ſecourons avec un plaiſir ſecret, qui eſt comme le prix*, &c.

Mettez-moi en repos là-deſſus ; car cela a troublé le mien : ce *Rapport* de *le mien* à *repos* n'eſt pas régulier. *Si la Cour de Rome me laiſſoit en repos, je ne troublerois celui de perſonne* : il ſeroit mieux de dire, *Si la Cour de Rome ne troubleroit pas mon repos, je ne troublerois celui de perſonne.*

On doit éviter de faire *raporter* un mot à ce qui eſt dit de la choſe, au lieu de le faire *raporter* à la choſe même dont on parle préciſément. Exemple : *Il faut que la converſation ſoit le plus agréable bien de la vie ; mais il faut qu'il ait ſes bornes.* Il falloit mettre *elle* au lieu de *il*, feſant *raporter* ce pronom à *converſation*, & non pas à *bien*.

On ne doute point que les livres de piété ne ſoient utiles à un grand nombre de perſonnes, & que trouvant dans cette lecture, &c : *trouvant* ne ſauroit ſe *raporter* correctement à *perſonnes*, parce que *perſonnes* eſt au génitif, & *trouvant* au nominatif. (ANDRY DE BOISREGARD.)

Le *Raport vicieux* eſt un défaut où on tombe ſouvent ſans y penſer ; & l'auteur eſt moins capable de s'en apercevoir que le cenſeur éclairé auquel il communique ſon ouvrage & qui le lit

froidement. *Voyez* DISCONVENANCE. (*ANONYME.*)

RAPORT, *Barreau.* Exposé que fait un juge ou un commissaire, soit en pleine chambre soit devant un comité, d'une affaire ou d'un procès par écrit qu'on lui a donné à voir & à examiner. Cette partie est d'un usage bien plus fréquent & a beaucoup plus d'étendue que n'en a aujourdhui l'Éloquence éteinte du Barreau; puisqu'elle embrasse tous les emplois de la Robe, & qu'elle a lieu dans toutes les Cours souveraines & subalternes, dans toutes les compagnies, dans tous les bureaux, & dans toutes les commissions. Le succès de ces sortes d'actions attire autant de gloire qu'aucun plaidoyer, & il est d'un aussi grand secours pour la défense de la justice & de l'innocence. Comme on ne peut traiter ici cette matière que très-légèrement, je ne ferai qu'en indiquer les principes sans les aprofondir.

Je sais que chaque compagnie, chaque juridiction a ses usages particuliers pour la manière de *raporter* les procès; mais le fonds est le même pour toutes, & le style qu'on y emploie doit partout être le même. Il y a une sorte d'Éloquence propre à ce genre de discours, qui consiste à parler avec clarté, avec précision, & avec élégance.

Le but que se propose un *Raporteur* est d'instruire les juges, ses confrères, de l'affaire sur laquelle ils ont à prononcer avec lui; il est chargé au nom de tous d'en faire l'examen; il devient dans cette occasion, pour ainsi dire, l'œil de la compagnie; il lui prête & lui communique ses lumières & ses connoissances : or pour le faire avec succès, il faut que la distribution méthodique de la matière qu'il entreprend de traiter & l'ordre qu'il mettra dans les faits & dans les preuves, y répandent une si grande netteté, que tous puissent, sans peine & sans effort, entendre l'affaire qu'on leur *raporte*. Tout doit contribuer à cette clarté, les pensées, les expressions, les tours, & même la manière de prononçer, qui doit être distincte, tranquile, & sans agitation.

J'ai ajouté qu'à la netteté il falloit joindre de l'élégance, parce que souvent, pour instruire, il faut plaire. Les juges sont hommes comme les autres; & quoique la vérité & la justice intéressent par elles-mêmes, il est bon d'y attacher encore plus fortement ses auditeurs par quelque attrait. Les affaires, obscures pour l'ordinaire & épineuses, causent de l'ennui & du dégoût, si celui qui fait le *Raport* n'a soin de les assaisonner d'un sel pur & délicat, qui, sans chercher à paroître, se fasse sentir, & qui, par une certaine grâce, réveille & pique l'attention.

Les mouvements, qui sont ailleurs la plus grande force de l'Éloquence, sont ici absolument interdits. Le *Raporteur* ne parle pas comme avocat, mais comme juge : en cette qualité, il tient quelque chose de la loi, qui, tranquile & paisible, se contente de démontrer la règle & le devoir; & comme il lui est commandé d'être lui-même sans passions, il ne lui est pas permis non plus de songer à exciter celles des autres.

Cette manière de s'exprimer, qui n'est soutenue ni par le brillant des pensées & des expressions, ni par la hardiesse des figures, ni par le pathétique des mouvements, mais qui a un air aisé, simple, naturel, est la seule qui convienne aux *Raports*; & elle n'est pas si facile qu'on se l'imagine.

J'appliquerois volontiers à l'Éloquence du *Raporteur* ce que dit Cicéron de celle de Scaurus, laquelle n'étoit pas propre à la vivacité de la plaidoirie, mais convenoit extrêmement à la gravité d'un sénateur, qui avoit plus de solidité & de dignité que d'éclat & de pompe : on y remarquoit, avec une prudence consommée, un fonds merveilleux de bonne foi, qui entrainoit la croyance. Ici la réputation d'un juge fait partie de son éloquence; & l'idée qu'on a de sa probité donne beaucoup de poids & d'autorité à son discours.

Ainsi, l'on voit que, pour réussir dans les *Raports*, il faut s'attacher à bien étudier le premier genre d'Éloquence, qui est le simple, en bien prendre le caractère & le goût, & s'en proposer les plus parfaits modèles; être très-réservé & très-sobre à faire usage du second genre, qui est l'orné & le tempéré, n'en emprunter que quelques traits & quelques agréments, avec une sage circonspection, dans des occasions rares; mais s'interdire très-sévèrement le troisième style, qui est le sublime.

Si les exercices des collèges étoient habilement dirigés, ils pourroient servir beaucoup aux jeunes gens pour les former à la manière de bien faire un *Raport*. Après l'explication d'une harangue de Cicéron, aprendre de bonne heure l'art d'en rendre compte, d'en exposer toutes les parties, d'en distinguer les différentes preuves, & d'en marquer le fort ou le foible, seroit un excellent aprentissage. On peut l'étendre à toutes sortes de sciences; & c'est un des moyens les plus utiles pour rendre un compte judicieux, de bouche ou par écrit, de toutes sortes d'ouvrages. Un journaliste est un *Raporteur* des ouvrages des autres; la bonté & la fidélité de son *Raport* font son mérite. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) RAPORT À, RAPORT AVEC. *Syn.* Une chose a *Raport à* une autre, quand l'une conduit à l'autre; ou parce qu'elle en dépend, ou parce qu'elle en vient, ou parce qu'elle en fait souvenir, ou pour quelque autre raison : ainsi, les sujets ont *Raport aux* princes; les effets, *aux* causes; les copies, *aux* originaux.

Une chose a *Raport avec* une autre, quand elle lui est proportionnée, conforme, semblable.

Une copie, en matière de Peinture, a *Raport avec* l'original, ſi elle lui reſſemble & qu'elle en repréſente tous les traits : mais bien qu'elle ſoit imparfaite, elle ne laiſſe pas d'avoir *Raport à* l'original. (*Bouhours.*)

Les actioos humaines, quelque *Raport* qu'elles ayent *avec* les lois & *avec* les maximes les plus ſévères de la Morale, oe ſont bonnes & méritoires qu'autant qu'elles ont *Raport à* une bonne fin. (*M. Beauzée.*)

(N.) RÉALISER, EFFECTUER, EXÉCUTER. *Synonymes.*

C'eſt accomplir ee qui avoit été enviſagé d'avance; mais chacun de ces verbes énonce cet accompliſſement ſous des points de vûe différents.

Réaliſer, c'eſt accomplir ee que des aparences ont donné lieu d'eſpérer. *Effectuer*, c'eſt accomplir ee que des promeſſes formelles ont donné droit d'attendre. *Exécuter*, c'eſt accomplir une choſe conformément au plan que l'on s'en eſt formé auparavant.

Ainſi, *Réaliſer* a raport aux aparences; *Effectuer*, à quelque engagement; & *Exécuter*, à un deſſein.

On ne *réaliſe* guère, dans le monde, la bienveillance dont on affecte ſi fort de donner de vaines démonſtrations : la bonne foi y eſt ſi rare, qu'on y eſt réduit à encourager par des éloges ceux qui ont aſſez de droiture pour *effectuer* les engagements qu'ils ont contractés : il ſemble qu'il y ait un projet univerſel d'anéantir toute probité, & que l'on travaille à l'envi à l'*exécuter*. (*M. Beauzée.*)

(N.) RÉBUS, ſ. m. Expreſſion figurée d'une penſée par une ſuite d'images d'objets dont les noms rappellent des mots ou des ſyllabes, images entremélées de chiffres, de ſyllabes, & de mots ſelon le beſoin, & le tout diſpoſé ſouvent de manière que l'arrangement même y a ſon effet particulier. Ceci va s'expliquer par des exemples.

Quelquefois de ſimples lettres miſes en lignes, & prononcées par leurs noms alphabétiques, ſont un *Rébus*. G, A, C, O, B, I, A, L : la ſuite des noms de ces lettres fait entendre ces mots; *j'ai aſſez obéi à elle.*

Quelquefois la diſpoſition de certaines ſyllabes miſes les unes *ſur* les autres, ou les unes *ſous* les autres, ou les unes *entre* les autres, fait tout le myſtère du *Rébus*, qui s'explique par les prépoſitions *ſur*, *ſous*, *entre*, &c.

{ *Pir vent venir* }
{ *Un vient d'un* }

Un ſous *pir vient* ſous *vent d'un* ſous *venir*; c'eſt à dire, *Un ſoupir vient ſouvent d'un ſouvenir.*

{ *Deus gratiam denegat* }
{ *nus nam bis* }

Deus ſupet *nus gratiam* ſuper *nam denegat* ſuper *bis.*

Pri - bonne - *ſe pren* - fait bien - *dre*; c'eſt à dire, *Bonne* entre *priſe fait bien* entre *prendre.*

D'autres fois on repréſente des mots par des chiffres, & on les diſpoſe comme on vient de dire : on peindra, par exemple, *ſans ſouci*, par $\frac{6}{100}$; *j'ai un ſurtout neuf*, par G $\frac{1}{tout}$ $\frac{9}{}$; *&c.*

Dans quelques *Rébus* on joint aux mots la peinture de certains objets, afin qu'en nommant ces objets, on faſſe entendre les mots qu'on n'écrit pas. La Maiſon de Savoie-Raconis porte dans ſes armes des chous *cabus* avec ces mots *tout n'eſt*; ce qui ſignifie en *Rébus*, *Tout n'eſt qu'abus*; c'eſt ainſi, ſelon le P. Méneſtrier, que cette Maiſon ſe plaignoit des effets civils de la bâtardiſe : la plainte même eſt un abus, & la manière dont elle eſt tendue en eſt un autre.

» Les miniſtres ou favoris qui, dans les der-
» nières années de Louis XI, avoient eu ſa con-
» fiance, avoient mérité la haîne publique : Oli-
» vier le Daim fut pendu; Doyac fut fouetté,
» eut les oreilles coupées & la langue percée.
» Le médecin Cottier fut envelopé dans cette diſ-
» grâce, il fut dépouillé de ſes terres & con-
» damné à une reſtitution de 50,000 écus : con-
» tent d'être échapé du naufrage à ce prix, il fit
» repréſenter ſur la porte de ſa maiſon un abri-
» cotier avec cette deviſe, *A l'abri - cottier* ». (*Hiſt. de la rivalité de la Fr. & de l'Angl.* par M. Gaillard, Part. II, ch. *xjv.*)

Il a été un temps où l'on feſoit grand cas des *Rébus*, & où tout le monde vouloit en imaginer quelqu'un pour déſigner ſon nom : il paroît, par le *Rébus* de Cottier, qu'il attachoit un grand prix à cette miſérable fadaiſe. On eſt heureuſement revenu de ce mauvais goût; & l'on ne trouve plus que ſur quelques écrans, compoſés par des gens du peuple, ces monuments ridicules de l'abus puéril des homonymes. C'eſt, en effet, connoître bien peu le prix du temps, que d'en perdre la moindre partie à compoſer ou à deviner des choſes ſi pitoyables; & j'ai peine à pardonner au P. Jouvenci de ee qu'il a avancé, dans ſon bon ouvrage latin *De ratione diſcendi & docendi*, que les *Rébus* expriment leur objet avec quelque agrément, *non ſine aliquo ſale* (*Part.* I, *cap* ij, *art.* 4, §. iij), & de ee qu'il les a indiqués comme pouvant ſervir aux exercices de la Jeuneſſe, qui a tant d'autres choſes plus importantes & plus utiles à aprendre, & qui ne s'en occupe pas : cette mépriſe, à mon gré, n'eſt pas aſſez réparée par un jugement plus ſage qu'il en porte preſque auſſi tôt, en obſervant qu'ils peuveot aiſément

Digitized by Google

dégénérer en puérilités ; *Hoc genus facilè in pueriles ineptias excidit.*

On les appelle communément *Rébus de Picardie*, parce qu'anciennement, en Picardie, *les clercs de Bazoche* (dit en propres termes Ménage dans ſon *Dictionnaire étymologique*, & non pas *les eccléſiaſtiques*, comme le lui fait dire le chevalier de Jaucourt dans le *Dictionnaire univerſel & raiſonné des ſciences, des arts, & des métiers*) ſefoient tous les ans, au Carnaval, certains libelles qu'ils appeloient *DE REBUS quæ geruntur.* (des choſes qui ſe paſſent) : c'étoient des eſpèces de ſatires, où l'impudence ſe déguiſoit uo peu ſous le voile de l'équivoque, & de l'expreſſion groteſque qui conſtitue la nature de cette fadaiſe ; & le peuple, qui entendoit dire en latin *de rebus*, croyoit que c'étoit en françois *des Rébus*. Le *Rébus* eſt donc également mépriſable, & par ſa forme, & par la turpitude de ſon origine, & par la groſſièreté de ſa dénomioation.

Le mot de *Rébus* ſe prend, figurément & par extenſion, pour toutes ſortes de mauvaiſes plaiſanteries & de mauvais jeux de mots. Cet uſage eſt une confirmation ſolennelle dn jugement que l'on vient de porter ſur la valeur de cette ineptie. (*M.* BEAUZÉE.)

RECEVOIR, ACCEPTER. *Synonymes.*

Nous *recevons* ce qu'on nous donne ou ce qu'oo nous envoie. Nous *aceeptons* ce qu'oo oous offre.

On *reçoit* les grâces. On *accepte* les ſervices.

Recevoir exclut ſimplement le refus. *Accepter* ſemble marquer un conſeotemeot ou uoe approbatioo plus expreſſe.

Il fant toujours être reconnoiſſant des bienfaits qu'oo a *reçus*. Il ne faut jamais rejeter ce qu'on a *accepté*. (*L'abbé* GIRARD.)

* RÉCIPROQUE, RÉFLÉCHI, adj. *Synon.* Dans le langage grammatieal, le pronom françois *ſe* & *ſoi*, en latin *ſui*, *ſibi* & *ſe*, en grec ἑ, οἱ, ἕ, eſt celui que qnelques grammairiens oomment *réciproque*, que d'autres appellent *réfléchi*, & que d'autres enfin déſignent indifféremment par l'une ou par l'aotre de ces deux dénominations. Toutes les deux marqueot la relation d'une troiſième perſonne à une troiſième perſonne ; & quand on ne veût rieo dire autre ehoſe, on peut regarder ces deux adjectifs eomme ſynonymes : ainſi, on peut les employer peut-être aſſez indifremment, quand oo enviſage le pronom dont il s'agit en lui-même, comme une partie d'oraiſoo particulière & détachée de toute phraſe.

Mais ſi on regarde ce pronom dans quelque emploi actuel, on doit, ſelon la Remarqoe de l'abbé Fromant (*Supplém.* ao chap. *viij* de la *II part.* de la *Gramm. génér.*), dire qu'il eſt *réciproque*, lorſqu'il s'emploie avec les verbes qui ſignifient l'actioo de deux ou de pluſieurs ſujets qui agiſſent reſpectivement les uns ſur les autres de la même manière, comme dans cette phraſe, *Pierre & Paul s'aiment l'un l'autre : Pierre* eſt uo ſujet quà *aime*, l'objet de ſon amour eſt *Paul ; Paul* eſt en même temps oo fujet qui *aime*, & *Pierre* eſt à ſon toor l'objet de eet amour de *Paul ;* ce que l'un des deux ſujets fait à l'égard du ſecond, le ſecond le fait à l'égard du premier ; oi l'un ni l'autre o'eſt l'objet de ſa propre actioo ; l'actiou d'aimer eſt *réciproque.*

Dans les phraſes au contraire où le ſujet quà agit, agit ſur lui-même, comme *Pierre s'aime*, le prooom *ſe* que l'on joint au verbe doit être appelé *réfléchi*, parce que le ſujet qui agit eſt alors l'objet de ſa propre action ; l'action retourne en quelque manière vers ſa ſource, comme une balle qui tombe perpendiculairement ſur nn plan, remonte vers le lieu de ſon départ ; ſa direction eſt rompue, *flectitur*, & elle repaſſe ſur la même ligne, *reflectitur*, c'eſt à dire, *retro flectitur.*

Je remarquerai ici une erreur ſingulière où eſt tombé l'abbé Regnier, & que Reſtaut a adoptée dans ſes principes raiſonnés. C'eſt que l'*on* on *on* & quelquefois *ſoi*, eſt un nominatif ; que de *ſoi* en eſt le génitif ; *ſe* & à *ſoi*, le datif, *ſe* & *ſoi* l'accuſatif ; & *de ſoi*, l'ablatif. On prouve cette doctrine par des exemples : au nominatif, *ON y eſt SOI-même trompé ;* ao génitif, *ON agit pour l'amour DE SOI ;* an datif, *ON diſpoſe de ce qui eſt A SOI, ON SE donne des libertés ;* à l'accuſatif, *ON SE trompe, ON n'aime que SOI ;* à l'ablatif, *ON parle DE SOI avec complaiſance.*

J'ai dit ailleurs quels ſont les véritables cas de ce pronom & des aotres ; & ils différent entre eux, comme dans tontes les langues à cas, & comme l'exige leor dénominatioo commune de *cas*, par des terminaiſons différentes, par des ehutes variées, *caſibus* (*Voyez* PRONOM). Je ne veux donc pas inſiſter ici ſor la ſingularité de l'opinion eent fois détruite dans cet ouvrage, que les prépoſitions & les articles forment oos eas : mais je remarquerai que les exemples allégués ne pronveot que *ſoi*, *de ſoi*, *ſe*, *à ſoi*, & *de ſoi*, ſoot les cas de *on*, qo'autant qu'ils ont raport à on. Il faudroit donc dire que *ſoi* eſt un autre nominatif du nom *miniſtre* dans cette phraſe, *Le miniſtre crut qu'il y ſeroit ſoi-même trompé ;* que *de ſoi* eſt le géoitif de *chacun* dans celle-ci, *chacun agit pour l'amour de ſoi ;* que *à ſoi* eſt le datif de *Dieu* dans eette autre, *Dieu raporte tout à ſoi ;* que *ſoi* eſt l'accuſatif de *l'homme*, quaod oo dit, *l'homme n'aime que ſoi ;* & qn'enfin *de ſoi* eſt l'ablatif du nom *philoſophe*, quand on dit, *le philoſophe parle rarement de ſoi.* Comment a-t-on pu admettre le principe dont il s'agit ſans en voir les conſéquences, ou voir les conſéquences ſans rejeter

rejetter le principe? Eſt-ce là ce qu'on appelle raiſonner?

Remarquez qu'il auroit pu arriver qu'il y eût auſſi des pronoms *réciproques* ou *réfléchis* des deux premières perſonnes, puiſque les ſujets de l'une & de l'autre peuvent être enviſagés ſous les même aſpects que ceux de la troiſième; par exemple, *Je me flatte, tu te vantes, nous nous promenons*, &c. Mais l'Uſage n'introduit guère de choſes ſuperflues dans les langues; & les pronoms *réfléchis* des deux premières perſonnes ne pouvoient ſervir à rien: il n'y a que le ſujet qui parle ou qui eſt cenſé parler qui ſoit de la première perſoune, il n'y a que le ſujet à qui l'on parle qui ſoit de la ſecoude; cela eſt ſans équivoque: mais tous les différents objets dont on parle ſont de la troiſième, & il étoit raiſonnable qu'il y eût un pronom de cette perſonne qui indiquât nettement l'identité avec le ſujet de la propoſition, tel que *ſe* & *ſoi*.

(¶ On emploie le même langage à l'égard des verbes qui ſe conjuguent avec un ſecond pronom, relatif au ſujet du verbe, comme *je me conduis, tu te conduis, il ou elle ſe conduit*: c'eſt, dit-on, un verbe *réciproque* ou *refléchi*. Les grammairiens qui veulent plus de préciſion, diſtinguent entre les verbes *réciproques* & les verbes *réflechis*. Ils appellent *réciproques*, ceux qui expriment l'action de pluſieurs ſujets qui agiſſent reſpectivement les uns ſur les autres de la même manière; comme *Pierre & Paul s'aiment l'un l'autre*: ils appellent *réfléchis*, les verbes qui expriment l'action d'un ſujet qui agit ſur lui-même; comme *Pierre s'aime à l'excès*. Mais à laquelle de ces deux claſſes raporteroient-ils les verbes de ces exemples, *Cette marchandiſe ſe vend bien, Ce livre ſe lit avec plaiſir*? car il n'eſt pas queſtion ici d'une action du ſujet, puiſque le ſens eſt paſſif.

L'abbé de Dangeau avoit ſenti cette difficulté, & il avoit voulu la prévenir, en donnant, aux verbes qui ſe conjuguent avec un pronom relatif au ſujet, le nom de verbes *pronominaux* (*Voyez* PRONOMINAL). L'Académie françoiſe, qui a reconnu le vice de la dénomination ordinaire, & qui l'avoit employée, juſqu'à préſent dans ſon Dictionnaire, y a renoncé abſolument; & dans la prochaine édition on n'en trouvera aucune trace.

La vérité eſt que, ſi ces verbes expriment l'action *réciproque* de pluſieurs ſujets les uns ſur les autres ou l'action *réfléchie* d'un ſujet ſur lui-même, c'eſt l'action qui eſt, ſelon l'occurrence, ou *réciproque* ou *réfléchie*; & les verbes méritent d'autant moins ces dénominations, qu'ils n'expriment point eux-mêmes la *réciprocité* ou la *réflexion*, qui eſt ſeulement indiquée par le pronom mis en régime.

Mais les pronoms mêmes de la troiſiéme perſonne, appelés juſqu'ici *réciproques* ou *réfléchis*, ne ſont en effet ni *réciproques* ni *réfléchis*: s'ils déſignent la troiſième perſonne comme objet de l'action exprimée par le verbe & produite par le ſujet, c'eſt qu'ils ſont en régime: leur forme les y deſtine,) & c'eſt pour cela qu'ils n'ont point d'autre cas ſubjectif que celui du pronom direct; s'ils déſignent comme objet de cette action la même perſonne qui la produit & qui eſt ſujet du verbe, c'eſt qu'ils renferment dans leur ſignification l'idée acceſſoire d'identité avec le ſujet du verbe dont ils ſont régime. Voilà, pour le dire en paſſant, ce qui doit fonder la dénomination diſtinctive de ces pronoms: *il elle* ſont les pronoms *directs* de la troiſième perſonne; *ſe, ſoi*, en ſont les pronoms *identiques*.) (*M.* BEAUZÉE.)

RÉCIT, ſ. m. *Hiſt. Apolog. Oraiſon, Épopée.* Le *Récit* eſt un expoſé exact & fidele d'un évènement, c'eſt à dire, un expoſé qui rend tout l'événement, & qui le rend comme il eſt: car s'il rend plus ou moins, il n'eſt point exact; & s'il rend autrement, il n'eſt point fidèle. Celui qui raconte ce qu'il a vu, le raconte comme il l'a vu, & quelquefois comme il n'eſt pas; alors le *Récit* eſt fidèle, ſans être exact.

Tout *Récit* eſt le portrait de l'évènement qui en fait le ſujet. Le Brun & Quinte-Curce ont peint tous les deux les batailles d'Alexandre: celui-ci, avec des ſignes arbitraires & d'inſtitution, qui ſont les mots; l'autre, avec des ſignes naturels & d'imitation, qui ſont les traits & les couleurs. S'ils ont ſuivi exactement la vérité, ce ſont deux hiſtoriens; s'ils ont mélé le faux avec le vrai, ils ſont poëtes, du moins en la partie feinte de leur ouvrage. Le caractère du poëte eſt de mêler le vrai avec le faux, avec cette attention ſeulement que tout paroiſſe de même nature:

Sic veris falſa remiſcet,
Primo ne medium, medio ne diſcrepet imum.

Quiconque fait un *Récit*, eſt comme placé entre la vérité & le menſonge: il ſouhaite naturellement d'intéreſſer: & comme l'intérêt dépend de la grandeur & de la ſingularité des choſes, il eſt bien difficile à l'homme qui raconte, ſurtout quand il a l'imagination vive, qu'il n'a pas de titres trop connus contre lui, & que l'évènement qu'il a en main ſe prête juſqu'à un certain point, de s'attacher à la ſeule vérité & de ne s'en écarter en rien. Il voit ſa grâce écrite dans les ieux de l'auditeur, qui aime preſque toujours mieux une vraiſemblance touchante, qu'une vérité sèche. Quel moyen de s'aſſervir alors à une ſcrupuleuſe exactitude?

Si on reſpecte les faits où on pourroit être convaincu de faux, du moins ſe donnera-t-on carrière ſur les cauſes. On ſe ſera un plaiſir de tirer les plus grands effets, les plus éclatants, d'un

principe preſque inſenſible, ſoit par ſa petiteſſe ſoit par ſon éloignement. On montrera des liaiſons imperceptibles; on t'ouvrira des ſouterrains; une légère circonſtance, miſe hors de la foule, deviendra le dénoûment des plus grandes entrepriſes. Par ce moyen, on aura la gloire d'avoir eu de bons ieux, d'avoir fait des recherches profondes, de connoître bien les replis du cœur humain; & par-deſſus tout cela, on captivera la reconnoiſſance & l'admiration de la plupart des lecteurs. Ce défaut n'eſt pas, comme on peut le croire, celui des têtes légères & vides de ſens; mais pour être proche de la vertu, ce n'en eſt pas moins un vice.

Outre la fidélité & l'exactitude, le *Récit* a trois autres qualités eſſencielles: il doit être court, clair, vraiſemblable. On n'eſt jamais long, quand on ne dit que ce qui doit être dit; la brièveté du *Récit* demande, qu'on ne reprenne pas les choſes de trop loin, qu'on finiſſe où l'on doit finir, qu'on n'ajoûte rien d'inutile à la narration, qu'on n'y mêle rien d'étranger, qu'on y ſouſentende ce qui peut être entendu ſans être dit, enfin qu'on ne diſe chaque choſe qu'une fois. Souvent on croit être court, tandis qu'on eſt fort long: il ne ſuffit pas de dire peu de mots, il ne faut dire que ce qui eſt néceſſaire.

Le *Récit* ſera clair, quand chaque choſe y ſera miſe en ſa place, en ſon temps, & que les termes & les tours ſeront propres, juſtes, naïfs, ſans équivoques, ſans déſordre.

Il ſera vraiſemblable, quand il aura tous les traits qui ſe trouvent ordinairement dans la vérité; lorſque le temps, l'occaſion, la facilité, le lieu, la diſpoſition des acteurs, leurs caractères ſembleront conduire à l'action; quand tout ſera peint ſelon la nature, & ſelon les idées de ceux à qui on raconte.

Le *Récit* aquiert une grande perfection, quand il joint, aux qualités dont nous avons parlé, la naïveté & la ſorte d'intérêt qui lui convient: la naïveté plaît beaucoup dans le diſcours, par conſéquent elle doit plaire également dans le *Récit*. Quant à l'intérêt, celui du *Récit véritable* eſt ſans doute plus grand que celui du *Récit fabuleux*; parce que la vérité hiſtorique tient à nous, & qu'elle eſt comme une partie de notre être: c'eſt le portrait de nos ſemblables, & par conſéquent le nôtre. Les fables ne ſont que des tableaux d'imagination, des chimères ingénieuſes; qui nous touchent pourtant, parce que ce ſont des imitations de la nature; mais qui nous touchent moins qu'elle, parce que ce ne ſont que des imitations: *In omni re procul dubio vincit imitationem veritas.* Quint.

A toutes ces qualités du *Récit* ajoutons qu'il doit être revêtu des ornements qui lui conviennent.

On peut réduire les diverſes eſpèces de *Recits* à quatre, qui ſont le *Récit* de l'Apologue, le *Récit* hiſtorique, le *Récit* poétique, & le *Récit* oratoire: nous y joindrons le *Récit* dramatique, quoiqu'il apartienne à la claſſe générale des *Récits* poétiques; & nous dirons un mot de chacun de ces *Récits*, parce qu'il eſt bon de les caractériſer.

RÉCIT DE L'APOLOGUE. Expoſé d'une action allégorique, attribuée ordinairement aux animaux. Le *Récit de l'Apologue* doit en particulier être court, clair, & vraiſemblable; le ſtyle en doit être ſimple, riant, gracieux, naturel ou naïf. Les ornements qui lui conviennent conſiſtent dans les images, les deſcriptions, les portraits des lieux, des perſonnes, des attitudes. Ses tours peuvent être vifs & plquants; les expreſſions, riches, hardies, brillantes, fortes, &c. Telles ſont les principales qualités qu'on demande dans les *Récits* de la Fable, & en général dans tous ceux qui ſont faits pour plaire.

RÉCIT HISTORIQUE. Le *Récit hiſtorique* eſt un expoſé fidèle de la vérité, fait en proſe, c'eſt à dire, dans le ſtyle le plus naturel & le plus uni: cependant le *Récit hiſtorique* a autant de caractères qu'il y a de ſortes d'Hiſtoires. Or il y a l'Hiſtoire des hommes conſidérés dans leurs raports avec la Divinité, c'eſt l'Hiſtoire de la Religion; l'Hiſtoire des hommes dans leurs raports entre eux, c'eſt l'Hiſtoire profane; & l'Hiſtoire naturelle, qui a pour objet les productions de la nature, ſes phénomènes, & ſes variations.

RÉCIT OARTOIRE. C'eſt, dans le genre judiciaire, la partie de l'oraiſon qui vient ordinairement après la diviſion ou l'exorde. Ainſi, l'art de cette partie conſiſte à préſenter, dans cette première expoſition, le germe à demi éclos des preuves qu'on a deſſein d'employer, afin qu'elles paroiſſent plus vraies & plus naturelles quand on les en tirera tout à fait par l'argumentation.

L'ordre & le détail du *Récit* doivent être relatifs à la même fin. On a ſoin de mettre dans les lieux les plus apparens les circonſtances favorables, de n'en laiſſer perdre aucune partie, de les mettre toutes dans le plus beau jour. On laiſſe au contraire dans l'obſcurité celles qui ſont défavorables; ou on ne les préſente qu'en paſſant, foiblement, & par le côté le moins déſavangeux: car il y auroit ſouvent plus de danger pour la cauſe, de les omettre entièrement, que d'en faire quelque mention; parce que l'adverſaire, revenant ſur vous, ne manqueroit pas de tirer avantage de votre ſilence, de le prendre pour un aveu tacite; & il renverſeroit alors ſans peine toutes vos preuves. On trouve tout l'art de cette ſorte de *Récit*, dans celui que fait Cicéron du meurtre de Clodius par Milon.

RÉCIT POÉTIQUE. C'eſt un expoſé de menſonges & de fictions, fait en langage artificiel, c'eſt à dire, avec tout l'apareil de l'art & de la ſéduction. Ainſi, de même que dans l'Hiſtoire les choſes

ſont vraies, l'ordre naturel, le ſtyle franc & ingénu, les expreſſions ſans art & ſans apprêt, du moins apparent; il y a au contraire, dans le *Récit poétique*, artifice pour les choſes, artifice pour la narration, artifice pour le ſtyle & pour la verſification.

La Poéſie a, dans le *Récit*, un ordre tout différent de celui de l'Hiſtoire. Le *Récit poétique* ſe jette quelquefois au milieu des évènements, comme ſi le lecteur étoit inſtruit de ce qui a précédé. D'autres fois les poëtes commencent le *Récit* fort près de la fin de l'action, & trouvent le moyen de renvoyer l'expoſition des cauſes à quelque occaſion favorable: c'eſt ainſi qu'Énée part tout d'un coup des côtes de Sicile: il touchoit preſque à l'Italie, mais une tempête le rejette à Carthage, où il trouve la reine Didon, qui veut ſavoir ſes malheurs & ſes aventures; il les lui raconte, & par ce moyen le poëte a occaſion d'inſtruire en même temps ſon lecteur de ce qui a précédé le départ de Sicile. Ils ont auſſi un art particulier par raport à la forme de leur ſtyle; c'eſt de donner un tour dramatique à la plupart de leur *Récits*.

Il y a trois différentes formes que peut prendre la Poéſie dans la manière de raconter. La première forme eſt lorſque le poëte ne ſe montre point, mais ſeulement ceux qu'il fait agir: ainſi, Racine & Corneille ne paroiſſent dans aucune de leurs pièces; ce ſont toujours leurs acteurs qui parlent.

La ſeconde forme eſt celle où le poëte ſe montre & ne montre pas ſes acteurs, c'eſt à dire, qu'il parle en ſon nom & dit ce que ces acteurs ont fait: ainſi, La Fontaine ne montre pas la montagne en travail; il ne fait que rendre compte de ce qu'elle a fait.

La troiſième eſt mixte, c'eſt à dire que, ſans y montrer les acteurs, on y cite leurs diſcours comme venant d'eux, en les mettant dans leurs bouches; ce qui fait une ſorte de dramatique.

Rien ne ſeroit ſi languiſſant & ſi monotone qu'un *Récit*, s'il étoit toujours dans la même forme. Il n'y a point d'hiſtorien, quoique lié à la vérité, qui n'ait cru à propos de lui être en quelque ſorte infidèle, pour varier cette forme & jeter ce dramatique dont nous parlons dans quelques endroits de ſon *Récit*: à plus forte raiſon la Poéſie uſera-t-elle de ce droit, puiſqu'elle veut plaire ouvertement & qu'elle en prend ſans myſtère tous les moyens.

Mais il ne ſuffit pas à la Poéſie de diverſifier ſes *Récits* pour plaire, il faut qu'elle les embelliſſe par la parure & les ornements: or c'eſt le génie qui les produit, ces ornements, avec la liberté d'un dieu créateur, *Ingenium cui ſit divinius*.

RÉCIT DRAMATIQUE. Le *Récit dramatique*, qui termine ordinairement nos tragédies, eſt la deſcription d'un évènement funeſte deſtiné à mettre le comble aux paſſions tragiques, c'eſt à dire, à porter à leur plus haut point la terreur & la pitié, qui ſe ſont accrues durant tout le cours de la pièce.

Ces ſortes de *Récits* ſont ordinairement dans la bouche de perſonnages qui, s'ils n'ont pas un intérêt à l'action du poëme, en ont du moins un très-fort qui les attache au perſonnage le plus intéreſſé dans l'évènement funeſte qu'ils ont à raconter. Ainſi, quand ils viennent rendre compte de ce qui s'eſt paſſé ſous leurs yeux, ils ſont dans cet état de trouble qui naît du mélange de pluſieurs paſſions: la douleur, le déſir de faire paſſer cette douleur chez les autres, la juſte indignation contre les auteurs du déſaſtre dont ils viennent d'être témoins, l'envie d'exciter à les en punir, & les divers ſentiments qui peuvent naître des différentes raiſons de leur attachement à ceux dont ils déplorent la perte; toutes ces raiſons agiſſent en eux, en même temps, indiſtinctement, ſans qu'ils le ſachent eux-mêmes, & les mettent dans une ſituation à peu près pareille à celle où Longin nous fait remarquer qu'eſt Sapho, qui, racontant ce qui ſe paſſe dans ſon âme à la vûe de l'infidélité de ce qu'elle aime, préſente en elle, non pas une paſſion unique, mais un concours de paſſions.

On voit aiſément que je me reſtreins aux *Récits* qui décrivent la mort des perſonnages pour leſquels on s'eſt intéreſſé dans la pièce. Les *Récits* de la mort des perſonnages odieux ne ſont pas abſolument aſſujétis aux mêmes règles, quoique cependant il ne fût pas difficile de les y ramener, à l'aide d'un peu d'explication.

Le but de nos *Récits* étant donc de porter la terreur & la pitié le plus loin qu'elles puiſſent aller, il eſt évident qu'ils ne doivent renfermer que les circonſtances qui conduiſent à ce but. Dans l'évènement le plus triſte & le plus terrible, tout n'eſt pas également capable d'imprimer de la terreur ou de faire couler des larmes: il y a donc un choix à faire; & ce choix commence par écarter les circonſtances frivoles, petites, & puériles: voilà la première règle preſcrite par Longin; & ſa néceſſité ſe fait ſi bien ſentir, qu'il eſt inutile de la détailler plus au long.

La ſeconde règle eſt de préférer, dans le choix des circonſtances, les principales circonſtances entre les principales. La raiſon de cette ſeconde règle eſt claire. Il eſt impoſſible, moralement parlant, que, dans les grands mouvements, le ſen de l'orateur ou du poëte ſe ſoutienne toujours au même degré: pendant qu'on paſſe en revûe une longue file de circonſtances, le feu ſe ralentit néceſſairement, & l'impreſſion qu'on veut faire ſur l'auditeur languit en même temps; le pathétique manque une partie de ſon effet; & l'on peut dire que, dès qu'il en manque une part, il le perd tout entier.

Cette ſeconde règle n'eſt pas moins néceſſaire pour nos *Récits*, que la première. Les perſonnages qui les font ſont dans une ſituation extrêmement violente ; & ce que le poète leur fait dire, doit être une peinture exacte de leur ſituation. Le tumulte des paſſions qui les agitent ne les rend eux-mêmes attentifs, dans le deſordre d'un premier mouvement, qu'aux traits les plus frapants de ce qui s'eſt paſſé ſous leurs ieux. Je dis, *dans le déſordre d'un premier mouvement*, parce que, ce qu'ils racontent venant de ſe paſſer dans le moment même, il ſeroit abſurde de ſuppoſer qu'ils euſſent en le temps de la réflexion ; & que le comble du ridicule ſeroit de les faire parler comme s'ils avoient pu méditer, à loiſir, l'ordre & l'art qu'il leur faudroit employer pour arriver plus ſûrement à leurs fins. C'eſt pourtant ſur ce modèle, ſi deraiſonnable, que ſont faits la plupart des *Récits* de nos tragédies ; & on n'en connoît guère qui ne pèchent contre la vraiſemblance.

La troiſième règle, eſt que les *Récits* ſoient rapides ; parce que les deſcriptions pathétiques doivent être preſque toujours véhémentes, & qu'il n'y a point de véhémence ſans rapidité. Nos *Récits* ſont encore aſſervis à cette règle ; mais il ne paroît pas que la plupart de nos tragiques la connoiſſent, ou qu'ils ſe ſoucient de la pratiquer. Si leurs *Récits* font quelque impreſſion au théâtre, elle eſt l'ouvrage de l'acteur, qui ſupplée par ſon art à ce qui leur manque : mais deſtitués de ce ſecours dans la lecture, ils ſont preſque tous d'une lenteur qui nous aſſomme, & qui nous refroidit au point que, ſi dans le cours de la pièce notre trouble s'eſt augmenté de plus en plus, comme cela ſe devoit, nous nous ſentons auſſi tranquiles, en achevant ſa lecture, que nous l'étions en commençant. Le ſtyle le plus vif & le plus ſerré convient à nos *Récits* ; les circonſtances doivent s'y précipiter les unes ſur les autres ; chacune doit être préſentée avec le moins de mots qu'il eſt poſſible.

Voilà les règles eſſencielles d'après leſquelles on doit juger les *Récits* de nos tragédies ; & c'eſt d'après ces mêmes règles qu'on trouve que le fameux *Récit* de la mort d'Hippolyte, par Théramène, pèche en général contre les caractères des paſſions dont le perſonnage qui parle doit être agité. Mais ce n'eſt point à Racine, comme poète, que l'on fait le procès dans ſon *Récit* : c'eſt à Racine feſant parler Théramène ; c'eſt à Théramène lui-même, qui ne peut pas plus jouïr des privilèges accordés aux poètes, qu'aucun perſonnage de tragédie. La première partie du *Récit* de Théramène répond à ceux que les anciens ont fait de la mort d'Hippolyte. Racine en avoit trois devant les ieux, celui d'Euripide, celui d'Ovide, & celui de Sénèque : il les admira ; &, ſelon toute apparence, les fautes qu'on lui reproche ne viennent que de la noble ambition qu'il a eue de vouloir ſurpaſſer tous ces modèles. Au reſte, on a diſcuté ce beau morceau avec la dernière rigueur, dans la dernière édition de Deſpréaux, à cauſe de l'excellence de l'auteur ; mais les critiques qu'on en a faites, toutes bonnes qu'elles puiſſent être, ne tournent qu'à la gloire des talents admirables d'un illuſtre écrivain, qui, dès l'inſtant qu'il commença de donner ſes tragédies au Public, fit voir que Corneille, le *grand Corneille*, n'étoit plus le ſeul poète tragique de la France.

RÉCIT ÉPIQUE, *Épopée*. C'eſt l'expoſition d'une action héroïque, intéreſſante, & merveilleuſe. Ses qualités eſſencielles ſont la brièveté, la clarté, & le vraiſemblable poétique ; ſes ornements ſont dans les penſées, dans les expreſſions, dans les tours, dans les alluſions, dans les allégories, dans les images, en un mot dans toutes les choſes qui conſtituent le beau, le pathétique, & le ſublime de la Poéſie. *Voyez* POÈME ÉPIQUE.

RÉCIT FABULEUX *en proſe ou en vers*. Le mérite principal de ces petits contes ſe trouve dans la variété & la vérité des peintures, la fineſſe de la plaiſanterie, la vivacité & la convenance du ſtyle, le contraſte piquant des évènements. Il y a cette différence entre le Conte & la Fable, que la *Fable* ne contient qu'un ſeul & unique fait, renfermé dans un certain eſpace déterminé & achevé dans un ſeul temps, dont la fin eſt d'amener quelque aſiome de Morale & d'en rendre la vérité ſenſible : au lieu qu'il n'y a dans le *Conte* ni unité de temps, ni unité d'action, ni unité de lieu, & que ſon but eſt moins d'inſtruire que d'amuſer. La Fable eſt ſouvent un monologue ou une ſcène de comédie ; le Conte eſt une ſuite de comédies enchainées les unes aux autres. La Fontaine excelle dans les deux genres, quoiqu'il ait quelques fables de trop & quelques contes trop longs. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

* RÉCITATIF, ſ. m. *Poéſie lyrique. Muſique.* Du côté du muſicien, le *Récitatif* eſt l'eſpèce de chant qui approche le plus de l'accent naturel de la parole ; & du côté du poète, c'eſt la partie de la ſcène deſtinée à cette eſpèce de chant.

Lorſqu'en Italie on imagina de noter la déclamation théatrale, l'objet de la Muſique fut, comme celui de la Poéſie, d'embellir la nature en l'imitant ; c'eſt à dire, de donner à la déclamation chantée une mélodie plus agréable pour l'oreille, &, s'il étoit poſſible, plus touchante pour l'âme que l'expreſſion naturelle de la parole, ſans toutefois contrarier ni trop altérer celle-ci : en ſorte que la reſſemblance embellie fît encore ſon illuſion.

Le principe de tous les arts qui ſe propoſent d'imiter la nature, eſt que l'imitation ſoit quelque choſe de reſſemblant, & non pas de ſemblable.

L'imitation eſt donc un menſonge, ſoit dans le moyen, ſoit dans la manière dont elle fait illuſion ;

& ce qu'il y a de ſingulier, c'eſt que le témoignage confus que nous nous rendons à nous-mêmes que l'art nous trompe, eſt la cauſe du plaiſir ſenſible & délicat que nous éprouvons à être trompés. Il doit donc y avoir dans l'imitation une reſſemblance, afin que l'âme y ſoit trompée : mais il doit y avoir en même temps une différence ſenſible, afin que l'âme s'aperçoive & jouiſſe confuſément de ſon erreur.

Ce n'eſt pas que la nature même préſentée ſur un théâtre avec toute ſa vérité, comme dans les combats de gladiateurs ou d'animaux, ne pût faire une ſorte de plaiſir, ſi en elle-même elle étoit aſſez belle ou aſſez touchante : mais ce plaiſir ſeroit l'effet direct de la réalité, & non l'effet de la ſurpriſe que l'art nous cauſe quand nous admirons ſon adreſſe, & que, ſemblable à Galathée, il ſe cache & ſe laiſſe encore apercevoir en ſe cachant.

Alternativement ſavoir & oublier que l'imitation eſt un artifice ; ſentir à chaque inſtant le mérite de l'art, en le prenant pour la nature ; jouir par ſentiment des aparences de la vérité, & par réflexion des charmes du menſonge : voilà le compoſé réel, quoi qu'ineffable, du plaiſir que nous font les arts d'imitation.

J'ai dit que le menſonge étoit tantôt dans le moyen, tantôt dans la manière dont s'opéroit l'illuſion : dans le moyen, lorſque, par exemple, la peinture, avec une toile & des couleurs, imite des contours, des reliefs, des lointains, *&c* ; dans la manière, lorſque le moyen de l'art & celui de la nature ſont les mêmes, & que l'art ne fait que le modifier d'une manière qui lui eſt propre, & qui donne de l'avantage à l'imitation ſur le modèle. C'eſt ainſi que la Tragédie fait parler en vers & d'un ton plus élevé que ne le fut jamais le ton de la nature ; c'eſt ainſi que la Comédie réunit dans un ſeul caractere plus de traits de ridicule, & dans une ſeule action plus d'incidents & de rencontres ſingulières, que le même eſpace de temps ne nous en eût fait voir dans la réalité ; c'eſt ainſi enfin que, dans l'Opéra, on a permis de porter la licence de la fiction juſqu'à faire parler en chantant.

De même tous les arts d'imitation ont leurs *données*, & les ſeules conditions qu'on leur impoſe ſont l'illuſion & le plaiſir.

S'il eſt donc vrai que le chant, comme les vers, embelliſſe l'imitation de la parole, ſans détruire l'illuſion ; on auroit tort de ſe refuſer au nouveau plaiſir qu'il nous cauſe : ce ne ſera jamais un peuple doué d'une oreille ſenſible qui ſe plaindra qu'on lui parle en chantant.

Les italiens ont trouvé dans cette licence une ſource intariſſable de ſenſations délicieuſes ; & leur imagination, aſſez vive pour être encore ſéduite par une imitation éloignée de la nature, n'a preſque pas mis de bornes à la liberté accordée au muſicien.

Les françois juſqu'ici ont été plus ſévères, par la raiſon peut-être que leur imagination eſt moins vive, ou leur organe moins ſenſible.

Cependant, chez les italiens même, l'art, timide dans ſa naiſſance, ſe tint le plus près qu'il lui fut poſſible de la nature. Le *Récitatif*, c'eſt à dire, une déclamation notée & non meſurée, ou quelquefois ſeulement accompagnée par la ſymphonie, & avec elle ſoumiſe aux lois de la meſure & du mouvement, fut d'abord tout ce qu'on oſa ſe permettre : dans la ſuite, on fut plus hardi.

Or de ſavoir s'il falloit s'en tenir à cette premiere ſimplicité, ou juſqu'à quel point l'art pouvoit s'étendre & s'éloigner de la vérité, à condition de l'embellir ; c'eſt un problême que la ſpéculation ne peut réſoudre, mais dont l'expérience & le ſentiment, chez les différents peuples du monde, nous donnent la ſolution.

La ſcène déclamée eſt ce qu'il y a de plus reſſemblant au ton naturel de la parole : la ſcène chantée ſans accompagnement & ſans meſure, eſt ce qui aproche le plus de la déclamation : le récit obligé s'en éloigne un peu davantage, ſoit parce qu'il eſt accompagné, & que cette alliance de la ſymphonie avec la voix n'a point de modèle dans la nature, ſoit parce qu'il eſt meſuré & que l'expreſſion naturelle de nos penſées & de nos ſentiments ne l'eſt pas : enfin, l'air eſt encore une imitation plus altérée, plus éloignée de la vérité ; car la rondeur, la ſymmetrie, & l'unité du chant ne reſſemblent que de très-loin aux modulations libres & naturelles de la voix.

Si donc on ne cherchoit dans l'expreſſion muſicale que la vérité de l'imitation, & ſi, pour produire l'illuſion, il falloit que l'imitation fût fidèle ; il n'y auroit aucun doute que la Muſique la plus parfaite ſeroit le ſimple *Récitatif*, & ce *Récitatif* lui-même, moins naturel que la déclamation, n'en eût pas dû prendre la place.

Mais dans l'imitation, on ne cherche pas ſeulement la vérité ; on y déſire, comme je l'ai dit, la vérité embellie, c'eſt à dire, une impreſſion plus agréable que celle de la vérité même, ou de ſon exacte reſſemblance : il s'agit donc ici d'un calcul de plaiſirs.

Ne demandez-vous qu'à être émus par le tableau le plus frapant d'une action pathétique ? fuyez loin du Théâtre où l'on chante, & allez à celui où des acteurs habiles donnent aux paſſions leur accent naturel : une voix étouffée, une voix déchirante, les gémiſſements, les cris, les ſanglots d'un Briſard, d'une Dumeſnil, vous feront plus d'illuſion & une impreſſion plus profonde, que les éclats de voix d'une Le Maure, ou que les ſons mélodieux d'une Fauſtine ou d'un Farinelli ; & à l'avantage de l'expreſſion ſe joindra celui d'un poème où le génie, n'étant gêné ſur rien, n'a eu rien à ſacrifier. *Voyez* LYRIQUE.

Mais voulez-vous joindre, au plaiſir d'être ému

Digitized by Google

d'étonnement, de crainte, ou de pitié, celui d'avoir l'oreille agréablement affectée par une ſucceſſion ou par un enſemble de ſons touchants, de ſons harmonieux? allez au théâtre où l'on chante, & demandez à ce théâtre que l'art du chant y ſoit porté au plus haut degré d'expreſſion & de charme.

Qu'on ſe rappelle donc ce qu'on s'eſt propoſé, lorſque de la Tragédie on a fait l'Opéra: on a voulu joüir à la fois des plaiſirs de l'eſprit, de l'âme, & de l'oreille. Il a donc fallu d'abord que la déclamation fût, non ſeulement expreſſive, mais encore mélodieuſe; & tant qu'on n'a pas eu d'autre chant que le *Récitatif*, on a eu raiſon de lui donner tout l'agrément qu'il pouvoit avoir: de là les cadences, les ports de voix, les tenues, les prolations que les françois y ont introduites pour en faire un chant plus flatteur.

Les italiens, plus ſévères, ſe ſont fait un *Récitatif* plus rapide & plus ſimple. (¶ Ils n'ont pu noter les accents inappréciables de la parole; mais la voix des chanteurs habiles a ſu ajouter, à la note, des inflexions, des liaiſons, des nuances de ſons, pour m'exprimer ainſi, qui ont raproché, autant qu'il eſt poſſible, les accents de la mélopée de ceux de la ſimple déclamation: par là ils ont rendu leur *Récitatif* le moins chantant qu'il pouvoit l'être.) Mais en revanche ils y ont inélé des morceaux d'un caractère plus marqué & d'une expreſſion plus énergique. Dans ces morceaux qu'ils appellent *Récitatif obligé*, la meſure & le mouvement ſont preſcrits: la ſymphonie, qui accompagne la voix, la ſoutient & la fortifie; elle fait plus, elle devient un nouvel organe de la penſée; & dans les ſilences même de la voix, elle y ſupplée par l'expreſſion de ce qui ſe paſſe au dedans de l'âme, ou pour ainſi dire autour d'elle.

Mais, dans le courant de la déclamation, les italiens & les françois avoient également ſenti que toutes les fois que la nature indiqueroit des mouvements plus décidés, des inflexions plus ſenſibles, il falloit ſaiſir ce moment pour rompre la monotonie du récit ou du dialogue, par un chant plus marqué, qui ſe détacheroit du *Récitatif* continu, & qui, ſaillant & iſolé, réveilleroit l'attention de l'oreille, en lui offrant un plaiſir nouveau: de là ces chants phraſés & cadencés que Lulli & les italiens de ſon temps employoient dans la ſcène. Mais quel charme pouvoient avoir des airs le plus ſouvent tronqués & mutilés, ou renfermés dans le cercle étroit d'une phraſe ſimple & conciſe, n'ayant pour tout caractère qu'un mouvement lent ou rapide, ou qu'une ſucceſſion de ſons détachés ou liés enſemble, tantôt plus adoucis & tantôt plus forcés, preſque toujours ſans mélodie, ſans agrément dans le motif, ſans préciſion dans la meſure, ſans ſymmétrie dans le deſſin?

Juſques là il eſt au moins très-douteux que la déclamation eût gagné à être chantée: car du côté de la nature, elle avoit évidemment perdu de ſon aiſance, de ſa rapidité, de ſa chaleur, & de ſon énergie; & du côté de l'art, qu'avoit-elle aquis pour compenſer toutes ces pertes?

Mais dès que le chant périodique & ſymmétrique fut inventé, tout le prix, tout le charme de la Muſique fut ſenti; l'âme connut tout le plaiſir que pouvoit lui aporter l'oreille; l'Italie & l'Europe entière ne regrettèrent plus rien.

La France elle ſeule continuoit à s'ennuyer d'une Muſique monotone, qu'elle applaudiſſoit en bâillant, & qu'elle s'obſtinoit par vanité à faire ſemblant de chérir. Non ſeulement elle dédaignoit de connoître cette forme d'airs périodiques dont Vinci étoit l'inventeur, & que Leo, Pergoléſe, Galuppi, Jumelli, avoient portée à un ſi haut degré d'expreſſion & de mélodie: mais ce *Récitatif* obligé, cette déclamation paſſionnée, énergique, où Porpora avoit excellé, nous étoit encore étrangère: l'orcheſtre étoit chez nous le ſeul acteur qui connût la préciſion des mouvements & de la meſure; encore l'oublioit-il lui-même, forcé d'obéir à la voix. Le charme & le pouvoir du chant nous étoient inconnus au point qu'on attachoit à des accompagnements ſans deſſin le grand mérite de l'artiſte, & que l'on feſoit conſiſter l'excellence de la Muſique dans les accords. C'eſt preſque uniquement à cette partie ſubordonnée que le célèbre Rameau appliquoit ſon génie, & qu'il a dû tous ſes ſuccès. Le don d'inventer les deſſins, de les développer, de les varier avec grâce, & d'aſſortir au même caractère la mélodie & le mouvement, en un mot, le don de la penſée muſicale, le ſeul auquel les italiens attachent le nom de *génie*, Rameau en feſoit peu de cas, & ne daignoit l'employer qu'à ſes airs de danſe, dans leſquels il a excellé: injuſte envers lui-même, il ſe glorifioit de ſon ſavoir & de ſon art, & méconnoiſſoit ſon génie. Combiner les accords eſt le travail de l'homme habile; les choiſir, ſavoir les placer, eſt le travail de l'homme de goût. Inventer des chants analogues au ſentiment ou à la penſée, & dont la modulation variée dans ſa belle ſimplicité enchante à la fois l'âme & l'oreille; voilà l'inſpiration qui, dans le muſicien, répond à celle du poète: & c'eſt ce qui, dans notre Muſique vocale, a été preſque inconnu juſqu'à nous.

Cependant, comme on ne ſauroit prendre ſincèrement du plaiſir à s'ennuyer, on juge bien que les françois n'épargnoient rien pour ſe déguiſer à eux-mêmes la fatiguante monotonie de leur Muſique vocale. Les faux agréments qu'ils y méloient, aux dépens de l'expreſſion, ſe multiplioient tous les jours. Quelques belles voix ayant excellé, les unes à former des cadences brillantes, & les autres à déployer des ſons pleins & retentiſſants, le beſoin d'aimer ce qu'on avoit, & l'habitude qu'on s'étoit faite inſenſiblement d'admirer ce qui étoit difficile & rare, enfin l'émotion phyſique de l'organe auquel

une belle voix plaît comme une cloche harmonieuſe, cette émotion que l'on croyoit être, ſur la foi d'un long préjugé, le dernier degré de plaiſir que pouvoit faire la Muſique, en impoſoit à une nation qui ne connoiſſoit rien de mieux.

Mais juſqu'à ce que des hommes bien organiſés & doués d'une âme ſenſible ayent réellement trouvé le beau, ils éprouvent une inquiétude ſecrète & confuſe qu'aucune eſpèce d'illuſion ne peut calmer : de là les efforts, les dépenſes, & toutes les reſſources inutiles qu'on a ſi long temps employées pour ſauver les françois du dégoût de leur Opéra : diverſité dans les poèmes, multiplicité des machines, magnificence vraiment royale, comme l'appelle La Bruyère, dans les décorations & les vêtements, uſage immodéré des danſes, juſqu'à faire diſparoître l'action théatrale pour ne plus voir que des ballets, multitude preſque innombrable de jeunes beautés aſſemblées pour en décorer le ſpectacle ; que n'a-t-on pas mis en uſage ? & ce théâtre a toujours été le ſeul dont les entrepreneurs, ſucceſſivement ruinés, n'ont pu ſoutenir la dépenſe dans ce même Paris, où, ſans ſecours & preſque ſans moyens, on a vu fleurir le théâtre des vaudevilles.

La cauſe de cette décadence continuelle de l'Opéra françois n'eſt autre que le dégoût invincible qu'on aura toujours pour une Muſique dénuée de chant : le *Récitatif*, quel qu'il ſoit, réduit à ſa ſimplicité monotone, fatiguera toujours l'oreille ; le *Récitatif* obligé, quelque expreſſion que l'on donne à l'harmonie qui l'accompagne, quelque énergie qu'elle ajoûte aux accents dont il eſt formé, ne répandra jamais dans la ſcène aſſez de variété, d'agrémens, & de charmes ; les chœurs multipliés ſe détruiront l'un l'autre, & ne ſeront plus que du bruit ; les danſes prodiguées deviendront inſipides, comme tous les plaiſirs dont on a la ſatiété.

A ce ſpectacle, un ſeul moyen de plaire, toujours varié, toujours ſenſible, toujours inépuiſable dans ſes reſſources, c'eſt le chant : parce qu'il prend toutes les formes du ſentiment & de la penſée ; qu'en même temps qu'il flatte l'oreille, il touche l'âme ; qu'il parle à l'eſprit comme aux ſens ; & que dans la période il réunit le double avantage de faire attendre, déſirer, & jouir. Tel étoit le pouvoir que les anciens attribuoient à la période oratoire : & ſi l'art de tenir l'eſprit ſuſpendu, dans l'attente de la penſée, avoit ſur eux tant de puiſſance, qu'il leur feſoit conſidérer l'orateur comme tenant enchaînées les oreilles de tout un peuple ; que penſer de l'art du muſicien qui exercera le même empire, non pas ſur l'eſprit, mais ſur l'âme, & qui ſaura donner le même attrait à l'expreſſion du ſentiment ?

Concluons que la partie eſſencielle de la Muſique c'eſt le chant : que le *Récitatif* ſimple en eſt la partie foible : que le *Récitatif* obligé, qui, dans les mouvements rompus & tumultueux des paſſions, peut emprunter de l'harmonie tant d'énergie & de puiſſance, n'eſt pourtant pas ce qu'on déſire le plus vivement, & dont on ſe laſſe le moins : que c'eſt de la beauté du chant périodique & mélodieux que l'âme & l'oreille ſont inſatiables ; & que par conſéquent le poète qui écrit pour le muſicien, doit regarder la partie du *Récitatif* ſimple comme celle qui exige le ſtyle le plus rapide, afin que l'oreille, impatiente d'arriver au chant, ne ſe plaigne jamais qu'on l'arrête au paſſage ; la partie du *Récitatif* obligé, comme celle qui demande à être employée avec le plus de ſobriété, afin que le ſentiment de l'harmonie ne ſoit point émouſſé par la fatigue de n'entendre que des accords ſans deſſin ; & la partie du chant mélodieux & fini, comme celle dont la diſtribution doit être ſon premier objet, afin que le charme de la mélodie, le vrai plaiſir de ce ſpectacle, ſe reproduiſe ſous mille formes, & que, s'il altère la vérité de l'expreſſion naturelle, ce ne ſoit que pour l'embellir.

Telle doit être, je crois, l'intention commune du poète & du muſicien : & ſi jamais elle eſt remplie dans l'Opéra françois, comme il eſt ſûr qu'elle peut l'être (le ſuccès l'a prouvé) ; c'eſt alors que le preſtige de la Muſique, joint à celui de la Peinture, des fêtes, & du merveilleux qu'y répandra la Poéſie, fera de ce ſpectacle un véritable enchantement.

Mais juſques là qu'on ne ſe flatte pas de nous faire goûter un *Récitatif* pur & ſimple ; ce ne ſeroit pas pour l'oreille un plaiſir digne de compenſer celui d'une déclamation naturelle & d'une poéſie affranchie des contraintes de la Muſique. Nous permettons à l'Opéra une déclamation notée, parce que la ſcène parlée trancheroit trop avec le chant ; mais ce n'eſt que dans l'eſpérance & en faveur du chant, que nous conſentons qu'on altère la déclamation naturelle : c'eſt là le pacte du Théâtre lyrique. Qu'il nous faſſe donc entendre ce qu'il promet, de beaux airs, des duo touchants, des morceaux de peinture & d'expreſſion, où tout le charme de la mélodie & toute la puiſſance de l'harmonie ſe réuniſſent & ſe déploient. Non ſeulement alors nous permettons au *Récitatif* de ſe dégager des ports de voix, des trils, des cadences, des prolations ; *&c :* mais nous exigeons qu'il renonce à tous ces ornements futiles ; & qu'auſſi ſimple, auſſi vrai, auſſi courant qu'il ſera poſſible, il ne faſſe que raproeber, par un peu plus d'analogie, la déclamation de la ſcène, de ces morceaux de chant qu'elle doit amener. Le chant eſt la partie eſſencielle & déſirée de l'Opéra ; le *Récitatif* en eſt une partie tolérée, comme indiſpenſable : il faut paſſer par là pour arriver à ces endroits délicieux où l'oreille & l'âme ſe promettent de s'arrêter & de jouïr ; mais le chemin leur paroîtra long ſi leur eſpérance eſt trompée, & l'intérêt de l'action la plus vive aura lui-même bien de

la peine à nous ſauver de l'impatience & de l'ennui. *Voyez* AIR, CHANT, LYRIQUE

(¶ Depuis que cet article a été imprimé pour la première fois, l'eſpérience en a confirmé les principes par des ſuccès multipliés : elle m'a ſurtout affermi dans l'idée où j'étois que, pour le ſimple *Récitatif*, le ſtyle nombreux & périodique de Quinault eſt préférable au ſtyle concis de Métaſtaſe. Je m'étois aperçu que les fréquents repos de ces petites phraſes coupées rendoient la marche du *Recitatif* peſante & monotone : peſante, à cauſe des repos trop fréquents; monotone, en ce que la Muſique a très-peu de moyens de varier ſes cadences finales : & pour éviter l'un & l'autre de ces défauts, j'ai eſſayé de ſoutenir le ſens, & de donner au ſtyle plus de liaiſon & plus d'aiſance. Cet eſſai, que j'ai fait dans l'opéra de *Didon* & dans celui de *Pénélope*, m'a réuſſi au dela même de mon attente. Le muſicien, n'ayant plus à s'arrêter à chaque inſtant, s'eſt dévelopé plus à ſon aiſe : ſa phraſe articulée & ſoutenue par des accents plus ſenſibles, plus variés, a pris en même temps plus de rapidité, de chaleur, & de véhémence. L'actrice admirable qui a joué les rôles de Didon & de *Pénélope*, s'eſt ſentie plus entrainée par l'impulſion de ce ſtyle ; elle n'a eu qu'à ſe liver pour exprimer à grands traits les ſentiments dont elle étoit remplie : & de là cette facilité, ce naturel, cette expreſſion à la fois ſi ſimple & ſi tragique, qui fait regarder le *Récitatif* de ces opéra comme le plus vrai, le plus ſenſible, le plus parfait qu'on ait entendu ſur aucun théâtre du monde.) (*M.* MARMONTEL.)

RÉCITATION, ſ. f. *Poéſie théatrale. Art oratr.* La *Récitation*, dit l'abbé Dubos, eſt une déclamation ſimple, qui n'eſt point accompagnée des mouvements du corps, & que l'induſtrie des hommes a inventée pour plaire & pour toucher davantage que ne peut faire la lecture, ſurtout quand il s'agit de Poéſie. En effet, la *Récitation* bien faite donne aux vers une force, qu'ils n'ont pas, quand on les lit ſoi-même ſur le papier où ils ſont écrits. L'harmonie des vers qu'on *récite* flatte l'oreille des auditeurs, & augmente le plaiſir que le ſens des vers eſt capable de donner; c'eſt un plaiſir pour nos oreilles, au lieu que leur lecture eſt un travail pour nos ieux ; l'auditeur eſt plus indulgent que le lecteur, parce qu'il eſt plus flatté par les vers qu'il entend, que l'autre par ceux qu'il lit. Auſſi voyons-nous que tous les poètes, ou par inſtinct ou par connoiſſance de leurs intérêts, aiment mieux *réciter* leurs vers, que de les donner à lire, même aux premiers confidents de leurs productions. Ils ont raiſon, s'ils cherchent des louanges plus tôt que des conſeils utiles.

C'étoit par la voie de la *Récitation* que les anciens poètes publioient ceux de leurs ouvrages qui n'étoient pas compoſés pour le Théâtre. On voit, par les Satires de Juvenal, qu'il ſe formoit à Rome des aſſemblées nombreuſes pour entendre *réciter* les poèmes que leurs auteurs vouloient donner au Public. Nous trouvons même, dans les uſages de ce temps-là, une preuve encore plus forte du plaiſir que donne la *Récitation* des vers qui ſont riches en harmonie. Si donc la ſimple *Récitation* eſt ſi flatteuſe, il eſt facile de concevoir les avantages que les pièces qui ſe repréſentent ſur le Théâtre tirent de la déclamation : comme l'éloquence du corps ne perſuade pas moins que celle des paroles, les geſtes aident infiniment la voix à faire ſon impreſſion. *Voyez* DÉCLAMATION. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

* RECONNOISSANCE, ſ. f. *Littérature.* Dans le Poème épique & dramatique, il arrive ſouvent qu'un perſonnage ou ne ſe connoît pas lui-même, ou ne connoît pas celui avec lequel il eſt en action; & le moment où il aquiert cette connoiſſance de lui-même ou d'un autre, s'appelle *Reconnoiſſance.* C'eſt ainſi que, dans le poème du Taſſe, Tancrède reconnoît Clorinde après l'avoir mortellement bleſſée; c'eſt ainſi que, dans *la Henriade*, d'Ailly, le père, reconnoît ſon fils après l'avoir tué de ſa main; c'eſt ainſi que, dans *Athalie*, cette reine reconnoît Joas; que, dans *Mérope*, Égiſte ſe connoît lui-même, & que Mérope le reconnoît; que, dans *Iphigénie en Tauride* & dans *Œdipe*, Iphigénie & ſon frère Oreſte, Œdipe & Jocaſte, ſa mère, ſe reconnoiſſent mutuellement, & que chacun d'eux ſe connoît lui-même.

On voit, par ces exemples, que la *Reconnoiſſance* peut être ſimple ou réciproque, & que des deux côtés, ou d'un ſeul, ce peut être ſoi que l'on reconnoiſſe, ou un autre, ou un autre, & ſoi en même temps.

On peut conſulter la Poétique d'Ariſtote & le Commentaire de Caſtelvetro ſur ces différentes combinaiſons de la *Reconnoiſſance*, & ſur les manières de la varier, ſoit relativement à la ſituation & à la qualité des perſonnes, ſoit relativement aux moyens qu'on emploie pour l'amener, & aux effets qu'elle peut produire.

La *Reconnoiſſance* à laquelle Ariſtote donne la préférence, eſt celle qui naît des incidents de l'action même, comme dans l'*Œdipe*: mais je crois pouvoir lui comparer celle qui naît d'un ſigne involontaire que l'inconnu laiſſe échaper; comme dans l'opéra de Théſée, où ce jeune prince eſt reconnu à ſon épée au moment qu'il jure par elle. Le plus beau modèle en ce genre eſt la manière dont Oreſte ſe feſoit connoître à ſa ſœur dans l'*Iphigénie* du ſophiſte Polydes, lorſque ce malheureux prince, conduit, aux marches de l'autel pour y être immolé, s'écrioit : » Ce n'eſt donc pas aſſez que ma » ſœur ait été ſacrifiée à Diane, il faut que je le ſois » auſſi » !

La *Reconnoiſſance* doit-elle produire tout à coup la révolution ou laiſſer encore en ſuſpens le ſort des perſonnages? Dacier, qui préfère la plus déciſive, n'a vu l'objet que d'un côté.

Si la révolution ſe fait du bonheur au malheur, elle doit être terrible, & par conſéquent tout changer, tout renverſer, tout décider en un inſtant. Si au contraire la révolution ſe fait du malheur au bonheur & que la *Reconnoiſſance* réuniſſe des malheureux qui s'aiment, comme dans *Mérope* & dans *Iphigénie;* pour que leur réunion ſoit attendriſſante, il faut que l'évènement ſoit ſuſpendu & caché; car la joie pure & tranquile eſt le poiſon de l'intérêt. L'art du poëte conſiſte alors à les engager, au moyen de la *Reconnoiſſance* même, dans un péril nouveau, ſinon plus terrible, au moins plus touchant que le premier, par l'intérêt qu'ils prennent l'un à l'autre. Mérope en eſt un exemple rare & difficile à imiter.

Il n'y a point de *Reconnoiſſance* ſans une ſorte de péripétie ou changement de fortune, ne ſît-elle, comme dans la fable ſimple, qu'ajouter au malheur des perſonnages intéreſſants. Mais il peut y avoir des révolutions ſans *Reconnoiſſance*; & quoiqu'elles ne ſoient pas auſſi belles, les grecs ne les dédaignoient pas.

Il y a auſſi une *Reconnoiſſance* des choſes, comme de l'innocence d'Hippolyte, de Zaire, d'Aménaïde, de la perfidie de Cléopâtre dans Rodogune, de l'empoiſonnement d'Inès, *&c:* & celles-ci ne ſont pas les moins pathétiques.

La *Reconnoiſſance* eſt précieuſe dans la Tragédie, ſoit avant ſoit après le crime; avant, pour empêcher qu'il ne ſoit commis; après, pour en faire ſentir tout le regret. La *Reconnoiſſance* eſt, dans le Comique, une ſource de ridicules, comme, dans la Tragédie, une ſource de pathétique: dans celle-ci, c'eſt une mère qui va tuer ſon fils, un fils qui vient de tuer ſa mère; & qui reconnoiſſent, l'une le crime qu'elle alloit commettre, l'autre le crime qu'il a commis: dans celle-là, c'eſt un vieux jaloux, qui, par erreur, livre à ſon rival ſa maîtreſſe, & ne s'aperçoit de ſa mépriſe que lorſqu'il n'eſt plus temps, comme dans l'*École des maris;* c'eſt un jeune étourdi qui ne reconnoît ſon rival qu'après qu'il lui a confié tout ce qu'il a fait & tout ce qu'il veut faire pour lui enlever ſa maîtreſſe, comme dans l'*École des femmes;* c'eſt un oncle & un neveu dont l'un veut faire enfermer l'autre, & qui ſe trouvent camarades de troupe dans une comédie de ſociété, comme dans la *Métromanie;* c'eſt un fils diſſipateur & un père uſurier, qui, dans le prêteur & l'emprunteur qu'ils cherchent réciproquement, ſe rencontrent, comme dans l'*Avare.*

On ſent combien la mépriſe qui précède ces *Reconnoiſſances*, la ſurpriſe, l'étonnement, l'embarras, la révolution qui les ſuit, doivent contribuer à ce qu'on appelle le Comique de ſituation: & ſi à la *Reconnoiſſance* des perſonnes on ajoûte celle des choſes, c'eſt à dire, des bévûes & des erreurs où le perſonnage ridicule eſt tombé, des piéges où il s'eſt laiſſé prendre; on aura l'idée de preſque tous les moyens qui, dans la Comédie, amènent les révolutions. (*M. MARMONTEL.*)

RÉCRÉATION, AMUSEMENT, DIVERTISSEMENT, RÉJOUISSANCE. *Synonymes.*

Ces quatre mots ſont ſynonymes, & ont la diſſipation ou le plaiſir pour fondement. *Récréation* déſigne un terme court de délaſſement; c'eſt un ſimple paſſe-temps pour diſtraire l'eſprit de ſes fatigues. *Amuſement* eſt une occupation légère, de peu d'importance, & qui plaît. *Divertiſſement* eſt accompagné de plaiſirs plus vifs, plus étendus. *Réjouïſſance* ſe marque par des actions extérieures, de ſons, des cris de joie, des acclamations de pluſieurs perſonnes.

La Comédie fut toujours la *Récréation* ou le délaſſement des grands hommes, le *Divertiſſement* des gens polis, & l'*Amuſement* du peuple: elle fait une partie des *Réjouïſſances* publiques dans certains évènements.

Amuſement, ſuivant l'idée que je m'en fais encore, porte ſur les occupations faciles & agréables qu'on prend pour éviter l'ennui. *Récréation* appartient plus que l'*Amuſement* au délaſſement de l'eſprit, & indique un beſoin de l'âme plus marqué. *Réjouïſſance* eſt affecté aux fêtes publiques du monde & de l'Égliſe. *Divertiſſement* eſt le terme générique qui renferme les *Amuſements*, les *Récréations*, & les *Réjouïſſances* particulières.

Les *Divertiſſements* de ce pays, dit à ſon cher Aſa une péruvienne ſi connue par la fineſſe de ſon goût & par la juſteſſe de ſon diſcernement; » Les *Divertiſſements* de ce pays me ſemblent auſſi » peu naturels que les mœurs. Ils conſiſtent dans » une gaîté violente, excitée par des ris éclatants, » auxquels l'âme ne paroît prendre aucune part; » dans des jeux inſipides, dont l'or fait tout le » plaiſir; dans une converſation ſi frivole & ſi » répétée, qu'elle reſſemble bien plus au gazouil- » lement des oiſeaux qu'à l'entretien d'une aſſem- » blée d'êtres penſants; ou dans la fréquentation » de deux ſpectacles, dont l'un humilie l'huma- » nité, & l'autre exprime toujours la joie & la » triſteſſe indifféremment par des chants & des » danſes. Ils tâchent en vain par de tels moyens » de ſe procurer des *Divertiſſements* réels, un » *Amuſement* agréable; de donner quelque diſ- » traction à leurs chagrins, quelque *Récréation* » à leur eſprit: cela n'eſt pas poſſible. Leurs » *Réjouïſſances* même n'ont d'attraits que pour » le peuple, & ne ſont point conſacrées, comme » les nôtres, au culte du Soleil; leurs regards, » leurs diſcours, leurs réflexions ne ſe tournent » jamais à l'honneur de cet aſtre divin. Enfin leurs

» froids *Amuſements*, leurs puériles *Récréations*, » leurs *Divertiſſements* affectés, leurs ridicules » *Réjouïſſances*, loin de m'égayer, de me plaire, » de me convenir, me rappelleoit encore avec plus » de regret la différence des jours heureux que je » paſſois avec toi ». *Voyez* AMUSER, DIVERTIR. *Syn.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) REDEMANDER, RÉPÉTER, RÉCLAMER, REVENDIQUER. *Synonymes.*

On *redemande* & on *répète* ce qu'on a donné, prété, ou avancé, en un mot ce dont on s'eſt deſſaiſi volontairement, & ſur quoi le droit de propriété n'eſt pas conteſté; on *réclame* & on *revendique* ce dont la propriété eſt douteuſe ou conteſtée, ou la reſtitution refuſée.

Mais on *redemande* par ſoi-même & ſans formalité; & l'on *répète* par les voies de la Juſtice. On *réclame* pour établir ſon droit de propriété; & l'on *revendique*, afin de rentrer en jouiſſance en vertu de ſon droit. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) REDITE, ſ. f. *Grammaire.* Expoſition réitérée de la même penſée. La même penſée peut ſe remontrer, ou en mêmes termes, ou en termes différents.

Sous les mêmes termes, la *Redite* par intervalles, & ménagée pour l'ornement ou pour l'énergie, eſt cette figure d'Élocution que l'on nomme *Répétition*, parce qu'on y enviſage plus la réitération des mots que celle de la penſée (*Voyez* RÉPÉTITION). Mais ſi la *Redite* en mêmes termes ſe fait ſans aucun beſoin, c'eſt ce vice d'Élocution que l'on nomme *Tautologie*. *Voyez* TAUTOLOGIE.

Sous des termes différents, ſi la *Redite* eſt ſuggérée par le goût, ſoit pour rendre la penſée plus lumineuſe, ſoit pour en faire mieux ſentir l'énergie & l'importance; c'eſt une figure de penſée par dévelopement, connue ſous le nom d'*Expolition* (*Voyez* EXPOLITION). Mais ſi, en changeant même les termes, la *Redite* ſe fait ſans utilité & ſans grâce; ce n'eſt plus qu'une ſorte de *Périſſologie*. *Voyez* PÉRISSOLOGIE. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) REDOUBLEMENT, ſ. m. C'eſt ainſi qu'on nomme, dans la Grammaire grèque, la répétition qui ſe fait à l'augment de la conſonne initiale du verbe pour la formation de certains temps. Ainſi, de τύπτω, *je frape*, on forme τέτυφα, *j'ai frapé*, ἐτετύφειν, *j'avois frapé*, avec *Redoublement* du τ, qui eſt la conſonne initiale de τύπτω. *Voyez* AUGMENT.

La grammaire latine connoît auſſi les prétérits avec redoublement; comme *momordi*, *momorderam*, de *mordeo*; *tetigi*, *tetigeram*, de *tango*; &c. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) RÉDUPLICATIF, IVE, adj. Qui ſert à redoubler, ou à marquer le redoublement ou la réitération.

Re ou *Ré*, en françois, eſt ordinairement une particule *réduplicative*, & qui ſert à donner un ſens *réduplicatif* aux mots dans la compoſition deſquels elle entre; ces mots ſont eux-mêmes nommés *réduplicatifs*.

Réaction, *Rebondiſſement*, *Réconciliation*, *Redite*, *Rédification*, *Refonte*, *Régénération*, *Réhabilitation*, *Réimpreſſion*, *Rejeton*, *Relèvement*, *Remanîment*, *Renaiſſance*, *Réordination*, *Repeuplement*, &c, ſont des noms *réduplicatifs*.

Réagir, *Rebondir*, *Réconcilier*, *Redire*, *Rédifier*, *Refondre*, *Régénérer*, *Réhabiliter*, *Réimprimer*, *Rejeter*, *Relever*, *Remanier*, *Renaître*, *Réordonner*, *Repeupler*, &c, ſont des verbes *réduplicatifs*.

Il y a auſſi des adjectifs *réduplicatifs*, comme *Réconciliable* & *Irréconciliable*, *Reconnoiſſable*, *Réduplicatif*, &c.

En Logique, on dit auſſi, & on pourroit le dire en Grammaire, qu'une propoſition eſt *réduplicative*, lorſqu'une addition eſt faite au ſujet pour indiquer en quel ſens, à quel titre, par quelle raiſon l'attribut ſe dit du ſujet: *Les rois*, comme rois, *ne dépendent que de Dieu*; *L'homme*, en tant que libre, *peut à ſon gré être vertueux ou vicieux*; voilà des propoſitions *réduplicatives*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) RÉDUPLICATION, ſ. f. Eſpèce de Répétition antiparallèle, qui, par emphaſe & pour céder au ſentiment, *redouble*, dans le même membre de phraſe & conſécutivement, quelques mots d'un intérêt plus marqué.

Dans *Athalie* (I. 1.), Joad, indigné contre les juifs prévaricateurs, s'écrie avec feu;

Rompez, rompez tout pacte avec l'Impiété:

& cette *Réduplication* vient de la chaleur du zèle, qu'elle peint très-bien.

Mentor, retrouvant Télémaque dans l'île de Cypre, lui dit d'un ton terrible (*Liv.* IV): *Fuyez, fuyez, hâtez-vous de fuir.* Quelle énergie pour faire ſentir à Télémaque le danger d'un ſéjour plus long dans cette île corruptrice des mœurs!

On ne ſauroit lire, ſans la plus vive émotion, la concluſion de la paix devant les murs de Salente (*Télémaq.* Liv. XI): *Tous les peuples à la fois, comme ſi c'eût été un ſignal, s'écrièrent auſſi tôt: O ſage Vieillard, vous nous déſarmez!* La paix! la paix! *Neſtor, un moment après, voulut commencer un diſcours; mais toutes les troupes impatientes craignirent qu'il ne voulût repréſenter quelque difficulté.* La paix! la paix! *s'écrièrent-elles encore une fois. On ne put leur impoſer ſilence, qu'en faiſant crier avec eux par*

Digitized by Google

tous les chefs de l'armée, La paix ! la paix ! Cette triple *Réduplication* porte, dans l'âme, un embrâſement qui l'étonne, qui la maîtriſe, qui lui fait partager l'enthouſiaſme des peuples de l'Heſpérie.

Il y a de l'affinité ſans doute entre la *Réduplication* & l'*Anadiploſe*; mais il y a auſſi des différences qui auroient dû empêcher qu'on ne les confondît. *Voyez* ANADIPLOSE. (*M.* BEAUZÉE.)

* RÉFORMATION, RÉFORME. *Synonym.* La *Réformation* eſt l'action de réformer; la *Reforme* en eſt l'effet.

Dans le temps de la *Réformation*, on travaille à mettre en règle, & l'on cherche les moyens de remédier aux abus. Dans le temps de la *Réforme*, on eſt réglé, & les abus ſont corrigés.

Il arrive quelquefois que la *Réforme* d'une choſe dure moins que le temps qu'on a mis à ſa *Réformation*. (*L'abbé* GIRARD.)

(¶ L'idée objective commune à ces deux mots, eſt celle d'un rétabliſſement dans l'ancienne forme ou dans une meilleure forme. La *Réformation* eſt l'opération qui procure ce rétabliſſement; la *Réforme* en eſt le réſultat, ou le rétabliſſement même.

Ceux qui ſont chargés de travailler à la *Réformation* des mœurs, ne doivent s'attendre à réuſſir qu'autant qu'ils commenceront par vivre eux-mêmes dans la *Réforme*.

Il n'eſt pas douteux qu'une bonne *Réforme*, dans le ſyſtême de l'inſtitution publique, ne produiſit de très-grands biens pour l'État & pour les citoyens : mais la *Réformation* n'en doit être confiée à aucun ordre de l'État excluſivement, & encore moins à aucun particulier; chacun ne voit que pour ſoi, & il faut voir pour tous.) (*M.* BEAUZÉE.)

RÉFUTATION, ſ. f. *Art oratoire.* C'eſt la partie d'une Pièce d'Éloquence, qui répond aux objections de la partie adverſe, & qui détruit les preuves qu'elle a alléguées.

La *Réfutation* demande beaucoup d'art, parce qu'il eſt plus difficile de guérir une bleſſure que de la faire.

Quelquefois on rétorque l'argument ſur ſon adverſaire. Protagore, philoſophe, ſophiſte, & rhéteur, étoit convenu avec Euathlus, ſon diſciple, d'une ſomme qui lui ſeroit payée par celui ci lorſqu'il auroit gagné une cauſe : le temps paroiſſant trop long au maître, il lui fit un procès; & voici ſon argument : » Ou vous perdrez votre cauſe, » ou vous la gagnerez; ſi vous la perdez, il faudra payer par la ſentence des juges; ſi vous la » gagnez, il faudra payer en vertu de notre convention «. Le diſciple répondit : » Ou je perdrai » ma cauſe, ou je la gagnerai; ſi je la perds, je » ne vous dois rien en vertu de notre convention; ſi » je la gagne, je ne vous dois rien en vertu de la » ſentence des juges «.

Quand l'objection eſt ſuſceptible d'une *Réfutation* en règle, on la fait par des arguments contraires, tirés ou des circonſtances, ou de la nature de la choſe, ou des autres lieux communs.

Quand elle eſt trop forte, on feint de n'y pas faire attention, ou l'on promet d'y répondre, & on paſſe légèrement à un autre objet : on paye de plaiſanteries, de bons mots. Un orateur athénien, entreprenant de *réfuter* Démoſthène, qui avoit mis tout en émotion & en feu, commença en diſant qu'il n'étoit pas ſurprenant que Démoſthène & lui ne fuſſent pas de même avis; parce que Démoſthène étoit un buveur d'eau, & que lui il ne buvoit que du vin. Cette mauvaiſe plaiſanterie éteignit tout le feu qu'avoit allumé le prince des orateurs.

Enfin, quand on ne peut détourner le coup, on avoue le crime, & on a recours aux larmes, aux prières, pour écarter l'orage. *Cours de Belles-Lettres, tom. IV.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) REGARDER, CONCERNER, TOUCHER. *Synonymes.*

On dit aſſez indifféremment & ſans beaucoup de choix, qu'une choſe nous *regarde*, nous *concerne*, nous *touche*, pour marquer la part que nous y avons. Il me paroît néanmoins qu'il y a, entre ces trois expreſſions, une différence délicate, qui vient d'abord d'un ordre de gradation, en ſorte que l'une enchérit ſur l'autre dans le rang que je leur ai donné. Quoique nous ne prenions qu'une légère part à la choſe, nous pouvons dire qu'elle nous *regarde*; mais il en faut prendre davantage, pour dire qu'elle nous *concerne*; & lorſqu'elle nous eſt plus ſenſible & perſonnelle, nous diſons qu'elle nous *touche*. Il me paroît auſſi qu'on ſe ſert plus communément du mot de *Regarder*, lorſqu'il eſt queſtion de choſes ſur leſquelles on a des prétentions ou des démêlés d'intérêt; qu'on emploie avec plus de grâce celui de *Concerner*, lorſqu'il s'agit de choſes commiſes au ſoin & à la conduite; & que celui de *Toucher* ſe trouve mieux placé dans les affaires de cœur, d'honneur, & de fortune.

Il n'en eſt pas des biens publics comme des particuliers; la ſucceſſion *regarde* toujours ceux mêmes qui y ont renoncé. Les moindres démêlés dans l'Europe *regardent* tous les États qui la partagent; il eſt difficile qu'aucun d'eux ſe conſerve long temps dans une parfaite neutralité, tandis que les autres ſont en guerre.

Toutes les opérations du Gouvernement *regardent* le premier miniſtre; il doit être au fait de tout, ſoit guerre, police, finances, ou intérêts du dehors : mais chacune de ces parties ne *concerne* que celui qui en eſt particulièrement chargé.

La conduite de la femme *touche* d'aſſez près le mari, pour qu'il doive y avoir l'œil; mais la trop grande attention y eſt pour le moins auſſi dangereuſe que la négligence. Les affaires des moines *touchent* trop la Cour de Rome, pour qu'elle n'en prenne pas connoiſſance, & qu'elle ne leur accorde point ſa protection lorſqu'on les attaque.

Beaucoup de gens s'inquiètent mal à propos de ce qui ne les *regarde* pas, ſe mêlent de ce qui ne les *concerne* point, & négligent ce qui les *touche* de près. (*L'abbé* GIRARD.)

RÉGIME, ſ. m. *Terme de Grammaire.* Ce mot vient du latin *Regimen*, Gouvernement : il eſt employé, en Grammaire, dans un ſens figuré, dont on peut voir le fondement à l'*article* GOUVERNER. Il s'agit ici d'en déterminer le ſens propre par raport au langage grammatical. Quoiqu'on ait inſinué, à l'article que l'on vient de citer, qu'il falloit donner le nom de *Complément* a ce que l'on appelle *Régime*, il ne faut pourtant pas confondre ces deux termes comme ſynonymes. *Voyez* COMPLÉMENT.

Les Grammaires des langues modernes ſe ſont formées d'après celle du latin, dont la Religion a perpétué l'étude dans toute l'Europe; & c'eſt dans cette ſource qu'il faut aller puiſer la notion des termes techniques que nous avons pris à notre ſervice, aſſez ſouvent ſans les bien entendre & ſans en avoir beſoin. Or il paroît, par l'examen exact des différentes phraſes où les grammairiens latins parlent de *Régime*, qu'ils entendent, par ce terme, la forme particulière que doit prendre un complément grammatical d'un mot, en conſéquence du raport particulier ſous lequel il eſt alors enviſagé. Ainſi, le *Régime* du verbe actif relatif eſt, dit on, l'accuſatif, parce qu'en latin le nom ou pronom, qui en eſt le complément objectif grammatical, doit être à l'accuſatif; l'accuſatif eſt le cas deſtiné par l'uſage de la langue latine à marquer que le nom ou le pronom qui en eſt revêtu, eſt le terme objectif de l'action énoncée par le verbe actif relatif. Pareillement, quand on dit *liber Petri*, le nom *Petri* eſt au génitif, parce qu'il exprime le terme conſéquent du raport dont *liber* eſt le terme antécédent, & que le *Régime* d'un nom appellatif que l'on détermine par un raport quelconque à un autre nom, eſt en latin le génitif. *Voyez* GÉNITIF.

Conſidérés en eux-mêmes & indépendamment de toute phraſe, les mots ſont des ſignes d'idées totales; & ſous cet aſpect, ils ſont tous intrinſèquement & eſſenciellement ſemblables les uns aux autres; ils diffèrent enſuite à raiſon de la différence des idées ſpécifiques qui conſtituent les diverſes ſortes de mots, *&c.* Mais un mot conſidéré ſeul peut montrer l'idée dont il eſt le ſigne, tantôt ſous un aſpect & tantôt ſous un autre : cet aſpect particulier une fois fixé, il ne faut plus délibérer ſur la forme du mot; en vertu de la ſyntaxe uſuelle de la langue, il doit prendre telle terminaiſon : que l'aſpect vienne à changer, la même idée principale ſera conſervée; mais la forme extérieure du mot doit changer auſſi, & la Syntaxe lui aſſigne telle autre terminaiſon. C'eſt un domeſtique, toujours le même homme, qui, en changeant de ſervice, change de livrée.

Il y a, par exemple, un nom latin qui exprime l'idée de l'Être ſuprême; quel eſt-il, ſi on le dépouille de toutes les fonctions dont il peut être chargé dans la phraſe? Il n'exiſte en cette langue aucun mot conſidéré dans cet état d'abſtraction, parce que ſes mots ayant été faits pour la phraſe, ne ſont connus que ſous quelqu'une des terminaiſons qui les y attachent. Ainſi, le nom qui exprime l'idée de l'Être ſuprême, s'il ſe préſente comme ſujet de la propoſition, c'eſt *Deus*; comme quand on dit, *Mundum creavit* DEUS : s'il eſt le terme objectif de l'action énoncée par un verbe actif relatif, ou le terme conſéquent du raport abſtrait énoncé par certaines prépoſitions, c'eſt *Deum*; comme dans cette phraſe, *DEUM time & fac quod vis*, ou dans celle-ci, *Elevabis ad* DEUM *faciem tuam* (*Job*, 22, 26) : ſi ce nom eſt le terme conſequent d'un raport ſous lequel on enviſage un nom appellatif pour en déterminer la ſignification, ſans pourtant exprimer ce raport par aucune prépoſition, c'eſt *Dei*; comme dans *Nomen* DEI, &c. Voilà l'effet du *Régime*; c'eſt de déterminer les différentes terminaiſons d'un mot qui exprime une certaine idée principale, ſelon la diverſité des fonctions dont ce mot eſt chargé dans la phraſe, à raiſon de la diverſité des points de vûe ſous leſquels on peut enviſager l'idée principale dont l'uſage l'a rendu le ſigne.

Il faut remarquer que les grammairiens n'ont pas coutume de regarder comme un effet du *Régime* la détermination du genre, du nombre, & du cas d'un adjectif raporté à un nom : c'eſt un effet de la concordance, qui eſt fondée ſur le principe de l'identité du ſujet énoncé par le nom & par l'adjectif (*Voyez* CONCORDANCE & IDENTITÉ). Au contraire la détermination des terminaiſons par les lois du *Régime* ſuppoſe diverſité entre le mot *régiſſant* & le mot *régi*, ou plûtôt entre les idées énoncées par ces mots; comme on peut le voir dans ces exemples, *Amo Deum*, *Ex Deo*, *Sapientia Dei*, &c : c'eſt qu'il ne peut y avoir de raport qu'entre des choſes différentes, & que tout *Régime* caractériſe eſſenciellement le terme conſéquent d'un raport; ainſi, le *Régime* eſt fondé ſur le principe de la diverſité des idées miſes en raport, & des termes raprochés dont l'un détermine l'autre en vertu de ce raport. *Voyez* DÉTERMINATION.

Il ſuit de là qu'à prendre le mot *Régime* dans le ſens généralement adopté, il n'auroit jamais dû être employé, par raport aux noms

dans les Grammaires particulières des langues analogues qui ne déclinent point, comme le françois, l'italien, l'eſpagnol, &c : car le *Régime* eſt dans ce ſens la forme particulière que doit prendre un complément grammatical d'un mot en conſéquence du raport particulier ſous lequel il eſt alors enviſagé ; or dans les langues qui ne déclinent point, les noms paroiſſent conſtamment ſous la même forme, & conſéquemment il n'y a point proprement de *Régime*.

Ce n'eſt pas que les noms ne varient leurs formes relativement aux nombres : mais les formes numériques ne ſont point celles qui ſont ſoumiſes aux lois du *Régime*, elles ſont toujours déterminées par le beſoin intrinſéque d'exprimer telle ou telle quantité d'individus ; le *Régime* ne diſpoſe que des cas.

Les grammairiens, attachés par l'habitude, ſouvent plus puiſſante que la raiſon, au langage qu'ils ont reçu de main en main, ne manqueront pas d'inſiſter en faveur du *Régime* qu'ils voudront maintenir dans notre Grammaire, ſous prétexte que l'uſage de notre langue fixe du moins la place de chaque complément ; & voilà, diront-ils, en quoi conſiſte chez nous l'influence du *Régime*. Mais qu'ils prennent garde que la diſpoſition des compléments eſt une affaire de conſtruction, que la détermination du *Régime* eſt une affaire de Syntaxe, & que, comme l'a très-ſagement obſervé du Marſais *au mot* CONSTRUCTION, on ne doit pas confondre la conſtruction avec la ſyntaxe. » Céron, dit-il, a dit, ſelon trois combinaiſons » différentes, *Accepi litteras tuas*, *tuas accepi* » *litteras*, & *litteras accepi tuas* : il y a là » trois conſtructions, puiſqu'il y a trois différents » arrangements de mots : cependant il n'y a qu'une » ſyntaxe ; car dans chacune de ces conſtructions il » y a les mêmes ſignes des raports que les mots » ont entre eux ». C'eſt à dire que le *Régime* eſt toujours le même dans chacune de ces trois phraſes, quoique la conſtruction y ſoit différente.

Si par raport à notre langue on perſiſtoit à vouloir regarder comme *Régime* la place qui eſt aſſignée à chacun des compléments d'un même mot, à raiſon de leur étendue reſpective ; il faudroit donc convenir que le même complément eſt ſujet à différents *Régimes*, ſelon les différents degrés d'étendue qu'il peut avoir relativement aux autres compléments du même mot. Mais, ſous prétexte de conſerver le langage des grammairiens, ce ſeroit en effet l'anéantir, puiſque ce ſeroit l'entendre dans un ſens abſolument inconnu juſqu'ici, & oppoſé d'ailleurs à la ſignification naturelle des mots.

Ces obſervations ſapent par le fondement la doctrine de l'abbé Girard, concernant le *Régime* (*Tom.* I, *diſc.* iij, *pag.* 87). Il conſiſte, ſelon lui, dans des raports de dépendance ſoumis aux règles pour la conſtruction de la phraſe. » Ce n'eſt » autre choſe, dit-il, que le concours des mots » pour l'expreſſions d'un ſens ou d'une penſée. » Dans ce concours de mots, il y en a qui tiennent le haut bout ; ils en régiſſent d'autres, c'eſt » à dire qu'ils les aſſujétiſſent à certaines lois : » il y en a qui ſe préſentent d'un air ſoumis, ils » ſont *régis* ou tenus de ſe conformer à l'état & » aux lois des autres : & il y en a qui, ſans être » aſſujétis ni en aſſujétir d'autres, n'ont de loi à » obſerver que celle de la place dans l'arrangement général. Ce qui fait que, quoique tous » les mots de la phraſe ſoient en *Régime*, concourant tous à l'expreſſion du ſens, ils ne le ſont » pas néanmoins de la même manière, les uns » étant en *Régime* dominant, les autres en *Régime* » aſſujéti, & des troiſièmes en *Régime* libre, ſelon » la fonction qu'ils y ſont ».

Une première erreur de ce grammairien conſiſte en ce qu'il raporte le *Régime* à la conſtruction de la phraſe ; au lieu qu'il eſt évident, par ce qui précède, qu'il eſt du diſtrict de la Syntaxe, & qu'il demeure conſtamment le même malgré tous les changements de conſtruction. D'ailleurs le *Régime* conſiſte dans la détermination des formes des compléments grammaticaux conſidérés comme termes de certains raports ; & il ne conſiſte pas dans les raports mêmes, comme le prétend l'abbé Girard.

Une ſeconde erreur, c'eſt que cet académicien, d'ailleurs habile & profond, ébloui par l'afféterie même de ſon ſtyle, eſt tombé dans une contradiction évidente : car comment peut-il ſe faire que le *Régime* conſiſte, comme il le dit, dans des raports de dépendance, & qu'il y ait cependant des mots qui ſoient en *Régime* libre ? Dépendance & liberté ſont des attributs incompatibles ; & cette contradiction, ne fût-elle que dans les termes & non entre les idées, c'eſt aſſûrément un vice impardonnable dans le ſtyle didactique, où la netteté & la clarté doivent être portées juſqu'au ſcrupule.

J'ajoûte que l'idée d'un *Régime* libre, à prendre la choſe dans le ſens même de l'auteur, eſt une idée abſolument fauſſe ; parce que rien n'eſt indépendant dans la phraſe, à moins qu'il n'y ait périſſologie (*Voyez* PÉRISSOLOGIE). Vérifions ceci ſur la période même dont l'abbé Girard ſe ſert pour faire reconnoître toutes les parties de la phraſe : *Monſieur, quoique le mérite ait ordinairement un avantage ſolide ſur la fortune ; cependant, choſe étrange ! nous donnons toujours la préférence à celle-ci.*

Cette période eſt compoſée de deux phraſes, dit l'auteur, dans chacune deſquelles ſe trouvent les ſept membres qu'il diſtingue. Je ne m'attacherai ici qu'à celui qu'il appelle *adjonctif*, & qu'il prétend être en *Régime* libre ; c'eſt *Monſieur* dans la première partie de la période, & *choſe étrange* dans la ſeconde. Toute propoſition a deux parties, le ſujet & l'attribut (*voyez* PROPOSITION) ; &

Digitized by Google

j'avoue que *Monſieur* n'apartient ni au ſujet ni à l'attribut de la première propoſition, *quoique le mérite ait ordinairement un avantage ſolide ſur la fortune ;* par conſéquent ce mot eſt libre de toute dépendance à cet égard : mais dès là même il n'eſt ni ne peut être en *Régime* dans cette propoſition. Cependant ſi l'on avoit à exprimer la même penſée en une langue tranſpoſitive, par exemple, en latin, il ne ſeroit pas libre de traduire *Monſieur* par tel cas que l'on voudroit de *dominus ;* il faudroit indiſpenſablement employer le vocatif *Domine*, qui eſt proprement le nominatif de la ſeconde perſonne (*voyez* VOCATIF) : ce qui prouve, ce me ſemble, que *Domine* ſeroit enviſagé comme ſujet d'un verbe à la ſeconde perſonne, par exemple, *audi* ou *eſto attentus ;* parce que dans les langues, comme partout ailleurs, rien ne ſe fait ſans cauſe : il doit donc en être de même en françois, où il faut entendre, *Monſieur, écoutez* ou *ſoyez attentif ;* parce que l'analyſe, qui eſt le lien unique de la communication de toutes les langues, eſt la même dans tous les idiomes, & y opère les mêmes effets : ainſi, *Monſieur* eſt en françois dans une dépendance réelle, mais c'eſt à l'égard d'un verbe ſouſentendu dont il eſt le ſujet.

Choſe étrange, dans la ſeconde propoſition, eſt auſſi en dépendance, non par raport à la propoſition énoncée *nous donnons toujours la préférence à celle-ci*, mais par raport à une autre dont le reſte eſt ſupprimé ; en voici la preuve. En traduiſant cette période en latin, il ne nous ſera pas libre de rendre à notre gré les deux mots *choſe étrange :* nous ne pourrons opter qu'entre le nominatif & l'accuſatif ; & ce reſte de liberté ne vient pas de ce que ces mots ſont en *Régime* libre ou dans l'indépendance, car les ſix cas alors devroient être également indifférents ; cela vient de ce qu'on peut enviſager la dépendance néceſſaire de ces deux mots ſous l'un ou ſous l'autre des deux aſpects déſignés par les deux cas. Si l'on dit *res miranda* au nominatif, c'eſt que l'on ſuppoſe dans la plénitude analytique *hæc res eſt miranda :* ſi l'on préfère l'accuſatif *rem mirandam*, c'eſt que l'on enviſage la propoſition pleine *dico rem mirandam*, ou même en rappelant le ſecond adjonctif au premier, *Domine, audi rem mirandam.* L'application eſt aiſée à faire à la phraſe françoiſe, le détail en ſeroit ici ſuperflu ; je viens à la concluſion. L'abbé Girard n'avoit pas aſſez aprofondi l'analyſe grammaticale ou logique du langage, & ſans autre examen il avoit jugé indépendant ce dont il ne retrouvoit pas le corrélatif dans les parties exprimées de la phraſe. D'autre part, ces mots mêmes indépendants, il vouloit qu'ils fuſſent en *Régime*, parce qu'il avoit fauſſement attaché à ce mot une idée de relation à la conſtruction, quoiqu'il n'ignorât pas ſans doute qu'en latin & en grec le *Régime* eſt relatif à la ſyntaxe : mais il avoit proſcrit de notre Grammaire la doctrine ridicule des cas ; il ne pouvoit donc plus admettre le *Régime* dans le même ſens que le feſoient avant lui la foule des grammatiſtes ; & malgré ſes déclarations réitérées de ne conſulter que l'uſage de notre langue, & de parler le langage propre de notre Grammaire ſans égard pour la Grammaire latine, trop ſervilement copiée juſqu'à lui, il n'avoit pu abandonner entièrement le mot de *Régime : inde mali labes.*

Je n'entrerai pas ici dans le détail énorme des mépriſes où ſont tombés les Rudimentaires & les Methodiſtes ſur les prétendus *Régimes* de quelques noms, de pluſieurs adjectifs, de quantité de verbes, *&c :* ce détail ne ſauroit convenir à l'Encyclopédie. Mais on trouvera pourtant ſur cela même quantité de bonnes obſervations dans pluſieurs articles de cet ouvrage. *Voyez* ACCUSATIF, DATIF, GÉNITIF, ABLATIF, CONSTRUCTION, INVERSION, MÉTHODE, PROPOSITION, PRÉPOSITION, *&c.*

Chaque cas a une deſtination marquée & unique, ſi ce n'eſt peut-être l'accuſatif, qui eſt deſtiné à être le *Regime* objectif d'un verbe ou d'une prépoſition : toute la doctrine du *Régime* latin ſe réduit là ; ſi les mots énoncés ne ſuffiſent pas pour rendre raiſon des cas d'après ces vûes générales, l'Ellipſe doit fournir ceux qui manquent. *Pœnitet me peccati*, il faut ſuppléer *memoria*, qui eſt le ſujet de *pœnitet* & le mot complété par *peccati*, qui en eſt régi. *Doceo pueros Grammaticam*, il faut ſuppléer *circà* avant *Grammaticam*, parce que cet accuſatif ne peut être que le *Régime* d'une prepoſition, puiſque le *Régime* objectif de *doceo* eſt l'accuſatif *pueros. Ferire enſe*, l'ablatif *enſe* n'eſt point le *Régime* du verbe *ferire ;* il l'eſt de la prépoſition ſouſentendue *cum.* Dans *labrorum tenùs*, le génitif *labrorum* n'eſt point *Régime* de *tenùs*, qui gouverne l'ablatif ; il l'eſt du nom ſouſentendu *regione.* Il en eſt de même dans mille autre cas, qui ne ſont & ne peuvent être entendus que par des grammairiens véritablement logiciens & philoſophes. (*M.* BEAUZÉE.)

* RÈGLES, ſ. f. *Belles-Lettres.* Dans les Lettres & dans les Arts, les *Règles* ſont les leçons de l'expérience, le réſultat de l'obſervation ſur ce qui doit produire l'effet qu'on ſe propoſe.

Il y a un inſtinct pour tous les arts, & cet inſtinct, au plus haut degré d'énergie & de ſagacité, s'appelle *Génie ;* mais eſt il jamais aſſez parfait, aſſez ſûr de lui-même, pour avoir droit de mépriſer les *Règles ?* & les *Règles*, de leur côté, ſont-elles aſſez infaillibles, aſſez étendues, aſſez excluſivement déciſives, pour avoir droit de maîtriſer le génie ?

En ſuppoſant les hommes tels que les a faits la nature, & avant que l'imagination & le ſentiment ſoient altérés en eux par le caprice de l'opinion, des modes, & des convenances ; l'inſtinct naturel ſuffiroit à un artiſte organiſé comme eux, pour l'éclairer & le conduire : mais la nature peut deviner

& preſſentir la nature ; l'étude ſeule, en obſervant l'homme artificiel & factice, peut faire prévoir les effets de l'art.

Nous connoiſſons quelques hommes extraordinaires, tels qu'Homère & Eſchyle, qui ſemblent n'avoir eu pour modèle que la nature & pour guide que leur inſtinct; mais eſt-il bien sûr qu'avant Homère l'art de la Poéſie épique n'eût pas été cultivé, raiſonné, ſoumis à des lois? Ceux qui regardent ce poète comme l'inventeur de ſon art, parce qu'il eſt le plus ancien des poètes connus, reſſemblent à ceux qui s'imaginent qu'au dela des étoiles qu'ils aperçoivent il n'y a plus rien dans le ciel. A l'égard d'Eſchyle, il eſt bien certain qu'il a inventé la Tragédie: mais le modèle de la Tragédie étoit l'Épopée, dont les *Règles* lui ſont communes; & quant à celles qui lui ſont propres, Eſchyle s'en eſt diſpenſé, ou plus tôt, en les obſervant, quand il l'a pu ſans trop de gêne, il les a lui-même tracées; & c'eſt peut-être celui de tous les hommes en qui le goût naturel a été le plus étonnant.

La raiſon eſt l'organe du vrai; le goût eſt l'organe du beau : c'eſt la faculté vive & ſûre de diſcerner & de preſſentir ce qui doit plaire aux ſens, à l'eſprit, & à l'âme; c'eſt un don naturel qui veut être exercé par l'étude & par l'habitude, & ce n'eſt qu'après mille épreuves qu'il peut ſe croire un guide ſûr.

Il y a une raiſon abſolue & indépendante de toute convention, comme la vérité; mais y a-t-il de même un goût par excellence, indépendant, comme la beauté, des caprices de l'opinion? & s'il y en a un, quel eſt-il? La vérité a un caractère inimitable; c'eſt l'évidence. Y a-t-il auſſi quelque ſigne infaillible qui caractériſe l'objet du goût? (*Voyez* BEAU) L'évidence même n'eſt reconnue qu'à la lumière dont elle frape les eſprits; & dès qu'elle ceſſe de luire, on ne ſait plus qui a raiſon, ou du petit nombre ou de la multitude. En fait de goût, le problême eſt encore plus indécis. Dans tous les temps il y a eu la raiſon du peuple & la raiſon des ſages; dans tous les temps il y a eu le goût du vulgaire & le goût d'un monde plus cultivé : mais ni le grand ni le petit nombre n'a été conſtant dans ſes goûts; d'un ſiècle à l'autre, d'un peuple à l'autre, la même choſe a plu & déplu à l'excès, la même choſe a paru admirable & riſible, a excité les applaudiſſements & les huées; & ſouvent dans le même lieu & preſque dans le même temps, la même choſe a été reçue avec tranſport & rebutée avec mépris. Où ſont donc les *Règles* du goût? & le goût lui-même eſt-il le preſſentiment de ce qui plaira le plus univerſellement dans tous les pays & dans tous les âges, ou de ce qui plaira dans tel temps, à telle claſſe d'hommes qui s'appelle *le Monde*, & qui, plus occupée des objets d'agrément, ſe fait l'arbitre des plaiſirs? Voilà, ce ſemble, une difficulté inſoluble & intermiuable; n'y auroit-il pas quelque moyen de la ſimplifier & de la réſoudre?

En fait de goût, il y a deux juges à conſulter & à concilier enſemble : l'un eſt le bon ſens, qui eſt l'arbitre des vraiſemblances, des convenances, du deſſin, de l'ordre, des raports mutuels, ſoit de la cauſe avec l'effet, ſoit de l'intention avec les moyens qu'on emploie. Cette partie du goût eſt du reſſort de la raiſon; elle eſt ſuſceptible de cette évidence qui frape tous les hommes dès qu'ils ſont éclairés. Juſques là les *Règles* de l'art ne ſont que les *Règles* du bon ſens, invariables comme lui. L'artiſte, doué d'un eſprit juſte, ſeroit donc en cette partie aſſez sûr de ſe bien conduire, & n'auroit pas beſoin de guide, s'il vouloit ſe donner la peine de méditer lui-même les procédés de l'art, de les rédiger en méthode; mais quelle triſte & longue étude! & le génie, impatient de produire, n'eſt-il pas trop heureux qu'on lui épargne le travail d'une froide réflexion? Corneille eût-il paſſé ſi rapidement de Clitandre à Cinna, s'il n'avoit pas trouvé ſa route comme tracée par Ariſtote, pour lequel ſon reſpect annonce ſa reconnoiſſance? La théorie des beaux arts reſſemble aux éléments des ſciences : l'homme de génie a de quoi les deviner, s'ils n'étoient pas faits; mais quel temps n'y emploieroit-il pas?

Le ſecond juge, en fait de goût, c'eſt le ſentiment, ſoit qu'on entende par là l'effet de l'émotion des organes, ſoit qu'on entende l'impreſſion faite directement ſur l'âme par l'entremiſe des ſens.

C'eſt ici que le goût varie, & que, dans une longue ſuite de ſiècles & dans une multitude innombrable d'hommes diverſement affectés de la même choſe, il s'agit de déterminer quels ſont les temps, les lieux, les peuples dont le jugement ſera loi; & le moyen en eſt facile : c'eſt de recueillir les ſuffrages des ſiècles & des nations. Or dans tous les arts qui intéreſſent les ſens, la déférence univerſelle décidera en faveur des grecs. La nature ſemble avoir fait de ce peuple le légiſlateur des plaiſirs, le grand maître dans l'art de plaire, l'inventeur, l'artiſan, le modèle du beau par excellence dans tous les genres. C'eſt à lui qu'elle a révélé le ſecret des plus belles formes, des plus belles proportions, des plus harmonieux enſembles : cette ſupériorité lui eſt aquiſe au moins en Sculpture, en Architecture; & depuis le temps de Périclès juſqu'à nous, on n'a rien imaginé de plus parfait que les modèles que ce beau ſiècle nous a laiſſés; de l'aveu même de tous les peuples, en s'éloignant de ces modèles on n'a fait qu'altérer les beautés pures de ces deux arts. En tracer les *Règles*, ce n'eſt donc que réduire leur méthode en préceptes, generaliſer leurs exemples, & enſeigner à les imiter.

Lorſque Virgile diſoit des romains,

Excudent alii ſpirantia mollius æra,

il ne croyoit que flatter ſa patrie, & la conſoler de la ſupériorité des grecs dans les arts; il ne

croyoit pas préſager la gloire de l'Italie moderne. C'eſt cependant ce peuple, amolli par la paix & par la ſervitude, qui a pris la place des grecs, & qui, après eux, ſemble avoir été le confident de la belle nature. Dans les deux arts dont je viens de parler, il n'a fait que les imiter; mais dans les arts dont les modèles ne lui avoient pas été tranſmis, comme la Peinture & la Muſique, ſon génie, frapé de l'idée eſſencielle & univerſelle du beau, a fait douter ſi les grecs eux-mêmes avoient été auſſi loin que lui. La Sculpture, il eſt vrai, du côté du deſſin, a été le modèle de la Peinture: mais le coloris, le clair-obſcur, la perſpective ont été créés de nouveau; & du côté de la Muſique, quelques lueurs confuſes ſur les raports des ſons, que les anciens nous ont tranſmiſes, ne dérobent pas au génie italien la gloire de l'invention & de la perfection de ce bel art. Ainſi, en Sculpture, en Architecture, en Peinture, en Muſique, le goût ſait où prendre ſes *Règles*: les modèles en ſont les types, l'expérience en eſt la preuve, & le ſuffrage univerſel de tous les peuples y a mis le ſceau.

En Éloquence & en Poéſie, nous n'avons pas d'autorité auſſi formellement déciſive, auſſi unanimement reconnue: par la raiſon que les objets, les moyens, les procédés de ces deux arts ſont plus divers; que les modèles en ſont moins accomplis; & que dans les goûts qui intéreſſent l'eſprit, l'imagination, & le ſentiment, & ſur leſquels l'opinion, les mœurs, le génie, & le caractère des peuples ont beaucoup d'influence, il y a plus d'inconſtance & de variété. Cependant comme ces deux arts ont de tout temps fixé l'attention des hommes les plus éclairés & fait l'objet de leurs études, ſoit qu'ils les ayent exercés eux-mêmes, ſoit qu'ils n'ayent fait qu'en jouir, & qu'étonnés de leur puiſſance, ils ayent voulu en obſerver, en développer les reſſorts; il eſt certain que les ſecrets en ont été aprofondis, & les moyens réduits en *Règles*. Mais il en eſt de ces *Règles* comme des lois, dont *la lettre tue & l'eſprit vivifie*: elles ſont devenues, dans les mains des commentateurs, de lourdes chaînes dont ils ont chargé le génie. C'eſt peu même d'avoir mal entendu & mal expliqué les préceptes dictés par les maîtres de l'art; ils ont voulu faire des lois eux-mêmes: fiers de leur érudition, & fanatiques de l'antiquité, qu'ils ſe glorifioient de connoître, ils nous ont donné pour modèle tout ce qu'elle nous a laiſſé, & ont mis ſans diſcernement l'exemple & l'autorité à la place du ſentiment & de la raiſon. Tout n'eſt pas beau chez les anciens: les poëtes, les orateurs les plus célèbres ont leurs défauts ou leur côté foible; les ouvrages même les plus admirés ſont encore loin d'être parfaits; les plus grands hommes, dans leur art, n'en ont pas atteint les limites: les procédés & les moyens ne leur en étoient pas tous connus, & la route qu'ils ont ſuivie n'eſt bien ſouvent ni la ſeule ni la meilleure qu'on ait à ſuivre. Mille beautés ont fait paſſer mille défauts, mais les défauts qu'elles ont rachetés ne ſont pas des beautés eux-mêmes: c'eſt là ce que les Scaliger, les Dacier n'ont jamais bien compris. Si Corneille en avoit cru Ariſtote, il ſe ſeroit interdit le dénoûment de *Rodogune*: & ſi nous en croyons Dacier, ce dénoûment eſt des plus mauvais; car il eſt d'une eſpèce inconnue aux anciens & rejetée par Ariſtote. D'après la même theorie, toutes les pièces où le perſonnage intéreſſant fait ſon malheur lui-même avec connoiſſance de cauſe, ſeroient bannies du Théâtre; & l'on n'auroit jamais penſé à y faire voir l'homme victime de ſes paſſions. Voilà comme une théorie excluſivement attachée à la pratique des anciens donne les faits pour la limite des poſſibles, & veut réduire le génie à l'éternelle ſervitude d'une étroite imitation.

Une autre eſpèce de ſeſcurs de *Règles*, ce ſont ces artiſtes médiocres qui commencent par compoſer, & qui, ſe donnant pour modèles, font de leur pratique, bonne ou mauvaiſe, la théorie de leur art.

Les vrais légiſlateurs des arts ſont ceux qui, remontant au principe des choſes, après avoir étudié, & dans les hommes, & dans la nature, & dans les arts même, les raports des objets avec l'âme & les ſens, & les impreſſions de plaiſir & de peine qui réſultent de ces raports; après avoir tiré de l'expérience de tous les ſiècles, ſurtout des ſiècles éclairés, des inductions qui déterminent, & les procédés les plus ſûrs, & les moyens les plus puiſſants, & les effets les plus conſtamment infaillibes, donnent ces réſultats pour *Règles*, ſans prétendre que le génie s'y ſoumette ſervilement, & n'ait pas le droit de s'en dégager toutes les fois qu'il ſent qu'elles l'apeſantiſſent ou le mettent trop à la gêne. Ce ſont des moyens de bien faire qu'on lui propoſe, en lui laiſſant la liberté de faire mieux; celui-là ſeul a tort, qui fait plus mal en s'écartant des *Regles*; & comme il n'y a rien de plus commun qu'un ouvrage régulier & mauvais, il eſt poſſible, quoique plus rare, d'en produire un qui plaiſe univerſellement, contre les *Règles* & en dépit des *Règles*; le poëme de l'Arioſte en eſt un exemple: mais la licence alors eſt obligée de mériter, à force d'agréments & de beautés qui lui ſoient dues, qu'on la préfère à plus de régularité.

On a dit que quelques lignes tracées par un homme de génie, ſont plus utiles au talent que des méthodes péniblement écrites par de froids ſpéculateurs. Rien n'eſt plus vrai, quand il s'agit d'échauffer l'âme & de l'élever: mais les modèles les plus frapants ne jettent leur lumière que ſur un point; celle des *Règles* eſt plus étendue, elle éclaire toute la route: il ne faut donc avoir, pour les *Règles* tracées, ni un préſomptueux mépris, ni un reſpect ſuperſtitieux & ſervile. Ariſtote, Cicéron, & Quintilien, pour les orateurs; Ariſtote, Horace,

Digitized by Google

Horace, Longin, Boileau, pour les poëtes, ſont des guides que le génie lui-même ne doit pas dédaigner de ſuivre: mais pour marcher d'un pas plus sûr, il ne doit pas ceſſer de marcher d'un pas libre. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) RÈGLE, MODÈLE. *Synonymes.*

L'effet de l'un & de l'autre eſt de diriger, mais en diverſes manières. La *Règle* preſcrit ce qu'il faut faire; le *Modèle* le montre tout fait: on doit ſuivre l'une, & imiter l'autre.

La *Règle* parle à l'eſprit, elle l'éclaire, elle lui fait connoître ce qui doit ſe faire & comment il doit ſe faire; mais elle eſt froide & ſans force. Le *Modèle* échauffe l'âme, la met en mouvement, fait diſparoître toutes les difficultés, anéantit tous les prétextes.

Les lois ſont des *Règles* déterminées par l'Autorité. Les *Modèles* montrent des exemples, qui juſtifient les *Règles* & qui condamnent les réfractaires. On peut donc appliquer à la *Règle* & au *Modèle* ce que Rouſſeau a dit de la *Loi* & de l'*Exemple* (Ode à l'impératrice Amélie):

Contre une *Loi* qui nous gêne
La nature ſe déchaîne
Et cherche à ſe révolter;
Mais l'*Exemple* nous entraîne
Et nous force à l'imiter.

On trouve dans les écrits d'Ariſtote, de Longin, de Denys d'Halicarnaſſe, de Cicéron, de Quintilien, & de pluſieurs modernes, d'excellentes *Règles* d'Éloquence: mais elles ſeront infructueuſes ou bien peu utiles pour former des orateurs, ſi l'on ne s'attache à l'étude des grands *Modèles*, Démoſthène & Cicéron, Boſſuet & Fléchier, Bourdaloue & Maſſillon, d'Agueſſeau & Cochin.

Les philoſophes nous preſcrivent des *Règles* de conduite, admirables, ſi l'on veut, & pleines de ſageſſe; mais parmi ces vains diſcoureurs, combien en trouve-t-on qui puiſſent ſervir de *Modèles*? L'Hiſtoire, en nous propoſant de grands & illuſtres *Modèles*, nous ſoumet aux *Règles* par l'imitation.

» Il y a des endroits, dit Bouhours (*Rem. nouv.* tom. 1), » où l'on peut employer également » les deux mots de *Règle* ou de *Modèle*; » par exemple, on peut dire, *La vie de Notre* » *Seigneur eſt la* Règle *des chrétiens* ou *le* Modèle » *des chrétiens* ».

Cela peut ſe dire ſans doute, mais ce ne ſont pas moins deux expreſſions différentes par la forme & par le ſens: la première ſignifie, que de la vie de Notre Seigneur nous pouvons conclure quelles ſont les véritables *Règles* de la vie chrétienne; la ſeconde, que dans la vie de Notre Seigneur nous trouvons un *Modèle* qui nous porte à nous conformer aux *Règles* de la vie chrétienne & qui nous en montre la manière. La première expreſſion eſt, pour ainſi dire, de pure théorie; la ſeconde eſt de pratique: ainſi, il y a un choix, qui dépend des circonſtances, & qui n'échapera pas au bon goût. (*M. BEAUZÉE.*)

RÈGLE, RÈGLEMENT. *Synonymes.*

La *Règle* regarde proprement les choſes qu'on doit faire; & le *Règlement*, la manière dont on les doit faire. Il entre, dans l'idée de l'une, quelque choſe qui tient plus du droit naturel; & dans l'idée de l'autre, quelque choſe qui tient plus du droit poſitif.

L'Équité & la Charité doivent être les grandes *Règles* de la conduite des hommes; elles ſont même en droit de déroger à tous les *Règlemens* particuliers.

On ſe ſoumet à la *Règle*. On ſe conforme au *Règlement*. Quoique celle-là ſoit plus indiſpenſable, elle eſt néanmoins plus tranſgreſſée; parce qu'on eſt plus frapé du détai du *Règlement*, que de l'avantage de la *Règle*. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) RÉGLÉ, RANGÉ. *Synonymes.*

On eſt *réglé* par ſes mœurs & par ſa conduite. On eſt *rangé* dans ſes affaires & dans ſes occupations.

L'homme *réglé* ménage ſa réputation & ſa perſonne; il a de la modération, & il ne fait point d'excès. L'homme *rangé* ménage ſon temps & ſon bien; il a de l'ordre, & il ne fait point de diſſipation.

A l'égard de la dépenſe, à laquelle on applique ſouvent ces deux épithètes, elle eſt *réglée* par les bornes qu'on y met, & *rangée* par la manière dont on la fait. Il faut la *régler* ſur ſes moyens, & la *ranger* ſelon le goût de la ſociété où l'on vit; de façon néanmoins que les commodités domeſtiques ne ſouffrent point de l'envie de briller. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) RÉGLÉ, RÉGULIER. *Synonymes.*

Ces deux adjectifs marquent un raport aux règles; mais ce ſont des raports différents, & les règles n'y ſont pas enviſagées ſous les mêmes points de vûe.

Ce qui eſt *réglé* eſt aſſujéti à une règle quelconque, uniforme ou variable, bonne ou mauvaiſe. Ce qui eſt *régulier* eſt conforme à une règle uniforme & louable.

Le mouvement de la Lune eſt *réglé*, puiſqu'il eſt ſoumis à des retours périodiques égaux: mais il n'eſt pas *régulier*, parce qu'il n'eſt pas uniforme dans la même période.

Toutes les actions des chrétiens ſont *réglées* par l'Évangile; mais elles ne ſont pas toutes *régulières*, parce qu'elles ne ſont pas toutes conformes à ces règles ſacrées.

Il me ſemble qu'en parlant de la vie, de la

conduite, des mœurs, le mot de *Réglé* dit autre choſe que celui de *Régulier*. Une vie *réglée* peut s'entendre au phyſique & au moral : au phyſique, c'eſt une vie aſſujétie à une règle ſuggérée par des vûes de ſanté ou d'économie ; au moral, c'eſt une vie extérieurement conforme aux règles de Morale que le Monde même erige. Mais une vie *régulière* eſt conforme en tout aux principes de la Morale & aux maximes de la Religion. C'eſt à peu près la même différence, en parlant de la conduite & des mœurs.

On dit d'une femme qu'elle eſt *réglée*, dans un ſens purement phyſique, pour dire que le retour périodique de ſes menſtrues eſt exact. C'eſt pourquoi, dans le ſens moral, on dit qu'elle eſt *régulière*, pour dire qu'elle garde toutes les bienſéances qu'erige la vertu ; ce mot alors n'a aucun trait à la Religion : » Ce n'eſt pas une femme » dévote, dit Bouhours (*Rem. nouv.* tom. 1) ; » *Régulière* dit moins que Dévote ; & les femmes » que nous appelons *régulières* ne ſont la plupart » que de vertueuſes païennes, elles ont beaucoup » de vertu & très peu de dévotion ».

Hors de la Morale, ce qui eſt *réglé* étoit originairement libre, & n'eſt ſoumis à une règle que par un choix libre ou par convention ; c'eſt ainſi qu'il faut l'entendre d'une diſpute *réglée*, d'un ordinaire *réglé*, d'un commerce *réglé*, d'un temps *réglé*, &c : ou bien il s'agit d'une règle établie par le fait, & dont il eſt difficile ou impoſſible de rendre raiſon, comme quand on parle d'une fièvre *réglée*. Mais tout ce qui eſt *régulier* doit être conforme à la règle, & tend au vicieux dès qu'il s'y ſouſtrait ; tels ſont un bâtiment, un diſcours, un poème, une conſtruction, une expreſſion, une procédure, *&c.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) RÉGLÉMENT, RÉGULIÈREMENT. *Synonymes.*

Quand on ne veut marquer que la perſévérance à faire toujours de la même manière, ces deux adverbes ſont ſynonymes pour l'uſage & ſe prennent indifféremment l'un pour l'autre. Ainſi, l'on peut dire d'un homme de cabinet, qu'il étudie *réglément* ou *régulièrement* huit heures par jour ; que tous les jours il ſe lève *réglément* ou *régulièrement* à cinq heures : c'eſt comme ſi l'on diſoit qu'il s'en eſt fait une règle, ou qu'il ſe conforme à la règle qu'il s'en eſt faite.

Quoiqu'on les employe ici indifféremment, ce n'eſt donc pas qu'ils ayent le même ſens, c'eſt que les deux ſens conviennent également à la même perſonne : par le premier, on loue la ſageſſe qu'elle a eue de ſe faire une règle ; par le ſecond, ſa perſévérance à s'y conformer. *Réglément* veut donc dire, d'une manière égale, & qui ſemble ſoumiſe à une règle ; *Régulièrement* veut dire, d'une manière conforme à une règle réelle, ou aux règles en général.

Réglément indique de la préciſion, & ſuppoſe de la ſageſſe & de l'ordre ; *Régulièrement* déſigne de l'attention, & ſuppoſe de la ſoumiſſion & de la perſévérance.

Vivre *réglément* eſt un moyen aſſûré de ménager tout à la fois ſa bourſe & ſa ſanté. Vivre *régulièrement* eſt le moyen le plus efficace d'aſſûrer ſon bonheur dans ce monde & dans l'autre. (*M.* BEAUZÉE.)

RÉGRESSION, ſ. f. *Voyez* ANTIMÉTABOLE.

RÉGULIER, E, adj. Il y a en Grammaire des mots *réguliers* & des phraſes *régulières*.

Les mots déclinables ſont *réguliers*, lorſque la ſuite des terminaiſons que l'uſage leur a accordées, eſt ſemblable à la ſuite des terminaiſons correſpondantes du paradigme commun à tous les mots de la même eſpèce, nom, adjectif, ou verbe.

Les phraſes ſont *régulières*, lorſque les parties en ſont choiſies & ordonnées conformément aux procédés autoriſés par l'uſage de la langue dans les cas ſemblables. (*Voyez* ANOMAL, IRRÉGULIER, HÉTÉROCLITE, PARADIGME, PHRASE, PROPOSITION, *&c.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) RELÂCHE, RELÂCHEMENT. *Syn.*

Le *Relâche* eſt une ceſſation de travail ; on en prend quand on eſt las, il ſert à réparer les forces. Le *Relâchement* eſt une ceſſation d'auſtérité ou de zèle ; on y tombe quand la ferveur diminue, il peut mener au dérèglement ou à une inattention coupable.

L'homme infatigable travaille ſans *Relâche*. L'homme exact remplit ſon devoir ſans *Relâchement*. (*L'abbé* GIRARD.)

Ces deux mots déſignent l'interruption, l'interminiſſion, la diſcontinuation d'un premier état : mais quelques idées acceſſoires ajoutées à ce premier fonds, la ſynonymie diſparoît.

Relâche ſe prend toujours en bonne part ; c'eſt la diſcontinuation ou la ſuſpenſion de quelque exercice pénible, ſoit pour le corps ſoit pour l'eſprit. *Relâchement*, employé ſeul, ſe prend ſouvent en mauvaiſe part ; c'eſt la diminution de l'activité dans le travail ou dans quelque exercice, ou de la régularité dans ce qui concerne les mœurs ou la piété.

Il eſt néceſſaire que par intervalles l'eſprit & le corps prennent du *Relâche* ; il ſert à ranimer les forces. En fait de mœurs & de diſcipline, le moindre *Relâchement* eſt dangereux ; il fait mieux ſentir le poids de la règle, & ne manque guère de la rendre odieuſe.

Le *Relâche* eſt un ſoulagement qui prépare à de nouveaux travaux. Le *Relâchement* dans ce qui concerne la piété, la diſcipline, ou les mœurs, eſt une infraction qui en amène d'autres & conduit au déſordre. Mais par raport au travail, le *Relâchement* ne tire pas toujours à ſi grande

conſéquence; & l'on peut ſe le permettre quelquefois juſqu'à certain point, quand on n'a pas le loiſir de ſe donner entièrement *Relâche*. (*M. Beauzée.*)

RELATIF, VE, adj. *Grammaire.* Qui a relation ou raport à quelque choſe, ou qui ſert à l'expreſſion de quelque raport. *Relatif* vient du ſupin *relatum* (raporter), & la terminaiſon *if*, *ive* (en latin *ivus*), vient de *juvare* (aider): ainſi, *Relatif* ſignifie littéralement *qui aide à raporter* ou *qui ſert aux raports*. L'oppoſé de *Relatif* eſt *Abſolu*, formé d'*abſolutus*, qui veut dire *ſolutus ab*; comme ſi l'on vouloit dire *ſolutus ab omni vinculo relationis*. Les grammairiens font du terme de *Relatif* tant d'uſages ſi différents, qu'ils feroient peut-être ſagement de réformer là-deſſus leur langage.

I. On appelle *relatif*, tout mot qui exprime une relation à un terme conſéquent dont il fait abſtraction; en ſorte que, ſi l'on emploie un mot de cette eſpèce ſans y joindre l'expreſſion d'un terme conſéquent déterminé, c'eſt pour préſenter à l'eſprit l'idée générale de la relation, indépendamment de toute application à quelque terme conſéquent que ce puiſſe être; ſi le mot *relatif* ne peut ou ne doit être enviſagé qu'avec application à un terme conſéquent déterminé, alors ce mot ſeul ne préſente qu'un ſens ſuſpendu & incomplet, lequel ne ſatisfait l'eſprit que quand on y a ajouté le complément.

Il y a des mots de pluſieurs eſpèces qui ſont *relatifs* en ce ſens; ſavoir des noms, des adjectifs, des verbes, des adverbes, & des prépoſitions.

1°. Il y a des noms *relatifs* qui préſentent à l'eſprit des êtres déterminés par la nature de certaines relations, & il y en a de deux ſortes: les uns ſont ſimplement *relatifs*, & les autres le ſont réciproquement.

Qu'il me ſoit permis, pour me faire entendre, d'emprunter le langage des mathématiciens. *A* & *B* ſont deux grandeurs comparées ſous un point de vûe; *B* & *A* ſont les mêmes grandeurs comparées ſous un autre aſpect: ſi *A* & *B* ſont des grandeurs inégales, le raport de *A* à *B* n'eſt pas le même que celui de *B* à *A*; cependant un des deux raports étant une fois fixé, l'autre par là même eſt déterminé: ſi *A*, par exemple, contient *B* quatre fois, l'expoſant du raport de *A* à *B* eſt 4; mais 4 n'eſt pas l'expoſant du raport de *B* à *A*, parce que *B* ne contient pas réciproquement *A* quatre fois; au contraire *B* eſt contenu dans *A* quatre fois, il en eſt le quart, & c'eſt pourquoi l'expoſant de ce ſecond raport, au lieu d'être 4, eſt $\frac{1}{4}$; ce qui eſt analogue, ſans être identique. Si *A* & *B* ſont des grandeurs égales, le raport de *A* à *B* eſt le même que celui de *B* à *A*; *A* contient une fois *B*, & réciproquement *B* contient une fois *A*; & 1 eſt toujours l'expoſant du raport de ces deux grandeurs ſous chacune des deux combinaiſons.

C'eſt la même choſe de tous les raports imaginables; tous ſuppoſent deux termes, & ces deux termes peuvent être vus ſous deux combinaiſons. Il peut arriver que le raport du premier terme au ſecond ne ſoit pas le même que celui du ſecond au premier, quoiqu'il le détermine; & il peut arriver que le raport des deux termes ſoit le même ſous les deux combinaiſons. Cela poſé,

J'appelle noms réciproquement *relatifs*, ceux qui déterminent les êtres par l'idée d'un raport qui eſt toujours le même ſous chacune des deux combinaiſons des termes; comme *frère*, *collègue*, *couſin*, &c: car ſi Pierre eſt *frère*, ou *couſin*, ou *collègue* de Paul, il eſt vrai auſſi que Paul eſt réciproquement *frère*, ou *couſin*, ou *collègue* de Pierre.

J'appelle noms ſimplement *relatifs*, ceux qui déterminent les êtres par l'idée d'un raport, qui n'eſt tel que ſous une ſeule des deux combinaiſons; de ſorte que le raport qui ſe trouve ſous l'autre combinaiſon eſt différent, & s'exprime par un autre nom: ces deux noms, en ce cas, ſont *corrélatifs* l'un de l'autre. Par exemple, ſi Pierre eſt le *père*, ou l'*oncle*, ou le *roi*, ou le *maître*, ou le *précepteur*, ou le *tuteur*, &c, de Paul; cela n'eſt pas réciproque, mais Paul eſt par corrélation le *fils*, ou le *neveu*, ou le *ſujet*, ou l'*eſclave*, ou le *diſciple*, ou le *pupille*, &c, de Pierre: ainſi, *père* & *fils*, *oncle* & *neveu*, *roi* & *ſujet*, *maître* & *eſclave*, *précepteur* & *diſciple*, *tuteur* & *pupille*, &c, ſont *corrélatifs* entre eux, & chacun d'eux eſt ſimplement *relatif*.

2°. Quelques adjectifs ſont *relatifs*; & ce ſont ceux qui déſignent l'idée préciſe de quelque relation générale, comme *utile*, *néceſſaire*, *onéreux*, *égal*, *inégal*, *ſemblable*, *diſſemblable*, *avantageux*, *nuiſible*, &c.

Il eſt évident qu'en grec & en latin les adjectifs comparatifs ſont par là même *relatifs*, quand même l'adjectif poſitif ne le ſeroit pas, comme *loquacior*, *ſapientior*, *facundior*, &c, ainſi que leurs correſpondants grecs λαλίτερος, σοφώτερος, εὐφραδέστερος.

Si le poſitif eſt lui-même *relatif*, le comparatif l'eſt doublement, parce que toute comparaiſon enviſage eſſenciellement un raport entre les deux termes comparés; ainſi, on peut dire d'une première maiſon, qu'elle eſt *ſemblable* à une ſeconde (*ſimilis*), voilà un poſitif *relatif*; mais une troiſième peut être *plus ſemblable* à la ſeconde que ne l'eſt la première (*ſimilior*), voilà un adjectif doublement *relatif*, 1°. il déſigne par la reſſemblance à la ſeconde maiſon, 2°. par la ſupériorité de cette reſſemblance ſur la reſſemblance de la première maiſon. Nous n'avons en françois que quelques adjectifs comparatifs exprimés en un ſeul mot, *pire*, *moindre*, *meilleur*, *ſupérieur*, *inférieur*,

antérieur, *poſtérieur*: nous ſuppléons à cette formation par *plus*, &c. *Voyez* COMPARATIF, SUPERLATIF.

Il en eſt des adjectifs *relatifs* comme des noms: les uns le ſont ſimplement, les autres réciproquement. *Utile*, *inutile*, *avantageux*, *nuiſible*, ſont ſimplement *relatifs*, parce qu'ils déſignent l'idée d'un raport qui n'eſt tel que ſous l'une des deux combinaiſons; la diète eſt *utile* à la ſanté, la ſanté n'eſt pas *utile* à la diète. *Égal*, *inégal*, *ſemblable*, *diſſemblable*, ſont réciproquement *relatifs*, parce qu'ils déſignent par l'idée d'une relation qui eſt toujours la même ſous les deux combinaiſons, ſi Rome eſt *ſemblable* à Mantoue, Mantone eſt *ſemblable* à Rome.

3°. Il y a des verbes *relatifs* qui expriment l'exiſtence d'un ſujet ſous un attribut dont l'idée eſt celle d'une relation à quelque objet extérieur.

Les verbes concrets ſont actifs, paſſifs, ou neutres, ſelon que l'attribut individuel de leur ſignification eſt une action du ſujet même, ou une impreſſion produite dans le ſujet ſans concours de ſa part, ou un ſimple état qui n'eſt dans le ſujet ni action ni paſſion. De ces trois eſpèces, les verbes neutres ne peuvent jamais être *relatifs*, parce qu'exprimant un état du ſujet, il n'y a rien à chercher pour cela hors du ſujet. Mais les verbes actifs & paſſifs peuvent être ou n'être pas *relatifs*, ſelon que l'action ou la paſſion qui en détermine l'attribut eſt ou n'eſt pas *relative* à un objet différent du ſujet. Ainſi, *amo* & *curro* ſont des verbes actifs; *amo* eſt *relatif*, *curro* ne l'eſt pas, il eſt abſolu: de même *amor* & *pereo* ſont des verbes paſſifs; *pereo* eſt abſolu, & *amor* eſt *relatif*. *Voyez* NEUTRE.

Sanctius (*Min. III.* 3) & pluſieurs grammairiens après lui, ont prétendu qu'il n'y a point de verbe latin qui ne ſoit *relatif* & qui n'exige un complément objectif, s'il eſt actif. Sanctius entreprend de le prouver en détail de tous les verbes qui, ſelon lui, ont été réputés fauſſement neutres, c'eſt à dire abſolus; & il le fait en ſuivant l'ordre alphabétique. Il fait conſiſter ſes preuves dans des textes qu'il cite; & il annonce qu'il croira avoir ſuffiſamment prouvé qu'un verbe eſt actif tranſitif ou *relatif*, quand il l'aura montré employé à la voix paſſive, comme *caletur*, *egetur*, *curritur*, *peccatur*, ou bien quand il en trouvera le participe en *dus*, *da*, *dum*, ou ſeulement le gérondif en *dum* uſité dans quelques auteurs.

Pour ce qui eſt de la première eſpèce de preuve, il faut voir ſi le verbe eſt employé à la voix paſſive avec un ſujet au nominatif, ou ſans ſujet.

Si le verbe eſt employé ſans ſujet, la forme eſt paſſive, ſi l'on veut; mais le ſens eſt actif, & non paſſif; on n'indique aucun ſujet paſſif, & il n'y a aucune paſſion ſans ſujet; on ne veut alors exprimer que l'exiſtence de l'action ou de l'état, ſans déſignation de cauſe ni d'objet: *caletur* ne veut point dire *calor*, *caletur*, mais *calere eſt*; & de même *egetur*, c'eſt *egere eſt*; *curritur*, c'eſt *currere eſt*; & *peccatur*, *peccare eſt*: expreſſions en effet tellement ſynonymes, du moins de la manière que tous les ſynonymes le ſont, qu'on les trouve employées aſſez indiſtinctement, & que nous les rendons en françois de la même manière par notre *on*. *Voyez* PASSIF & IMPERSONNEL.

Si le verbe eſt employé à la voix paſſive avec un ſujet au nominatif; je conviens qu'il ſuppoſe alors une voix active qui a le ſens *relatif*, & qui auroit pour complément objectif ce qui ſert de ſujet à la voix paſſive. Cependant Périzonius ne veut pas même en convenir dans ce cas; il prétend (*Ibid. not.* 10) que de pareilles locutions ne ſont dues qu'à la catachrèſe ou plus tôt à l'erreur où peuvent être tombés des écrivains qui n'ont pas bien compris le ſens de l'uſage primitif. L'obſervation de ce ſavant Critique eſt en ſoi excellente; mais quelque défaut qu'il y ait à l'origine des mots ou des phraſes, dès que l'uſage les autoriſe, il les légitime; & il faut oublier la honte de leur naiſſance, ou du moins le ſouvenir qu'on en conſerve ne doit ni ne peut tirer à conſéquence. Cependant il peut y avoir tel auteur, dont l'autorité ne conſtateroit pas le bon uſage; & les meilleurs même ne ſont pas irréprébenſibles: on trouve des fautes contre l'uſage dans Boileau, dans Racine, dans La Bruyère, *&c.*

Ce que je viens de dire de la voix paſſive, doit s'entendre auſſi du participe en *dus*, *da*, *dum*, & même de celui en *us*, *a*, *um*, lorſqu'ils ſont en concordance avec un ſujet. Mais ſi on ne cite que le gérondif en *dum* ou le ſupin en *um*, Sanctius ne peut rien prouver; car ces mots ſont en effet à la voix active, qui peut être indifféremment abſolue ou *relative* (*Voyez* GÉRONDIF, SUPIN, PARTICIPE, IMPERSONNEL). *Æternas pœnas in morte timendum eſt* (Lucr.), *Caſtra ſine vulnere introïtum eſt* (Sall.); & tous ces exemples ſont analogues à *multos videre eſt*, où il n'y a certainement point de tour paſſif.

Ces deux obſervations ſuffiſent déja pour faire rentrer, dans la claſſe des verbes neutres ou abſolus, un grand nombre de ceux dont Sanctius fait l'énumération. Il ne ſera pas difficile d'en faire diſparoître encore pluſieurs, ſi l'on fait attention que, dans beaucoup des exemples cités où le verbe eſt accompagné d'un accuſatif, cet accuſatif n'eſt point le régime du verbe même, mais celui d'une prépoſition ſouſentendue: par exemple, *ſenem adulterum latrent ſuburanæ canes* (Lucret), c'eſt à dire, *in ſenem adulterum*, après un vieux paillard. *Hiſtrio caſum meum toties collacrymavit* (Cicer); & Sanctius remarque ſur cet exemple, *ſed hic poteſt deeſſe præpoſitio, & cognatus caſus lacrymas.* Sur quoi voici la Note de Périzonius (28); Si l'accuſatif *caſum meum* peut être régi par une prépoſition ſouſentendue, pourquoi ne diroit-on pas la même choſe dans mille autres

occurrences ? Pour ce qui eſt de l'accuſatif *lacrymas*, il eſt entièrement étranger à cette conſtruction : ſi *collacrymavit* gouverne un accuſatif, c'eſt *caſum meum ;* s'il ne gouverne pas *caſum meum*, il n'en exige aucun, c'eſt un verbe neutre. Ce cas, appelé *cognatus* ou *cognatæ ſignificationis*, ne feroit, comme je l'ai dit au *mot* IMPERSONNEL, qu'introduire dans l'analyſe une périſſologie inutile, inexplicable, & inſuportable. Pour juſtifier ce pléonaſme, on cite l'uſage des hébreux ; mais on ne prend pas garde que cette addition étoit chez eux un tour autoriſé pour énoncer le ſens ampliatif : s'ils ont dit *venire veniet*, ou, ſelon l'ancienne verſion, *veniens veniet*, c'étoit pour marquer la célérité de l'exécution, comme s'ils avoient dit *brevi veniet* ou *celeriter venier ;* & ils ajoûtent, comme pour rendre plus ſenſible cette idée de célérité, *& non tardabit.* (Habac. 2.)

Ajoutons à tout cela les changements que les variantes peuvent autoriſer dans pluſieurs des textes cités par le grammairien eſpagnol ; & peut-être que des trois cent dix huit verbes qu'il prétend avoir été pris mal à propos pour neutres, on aura bien de la peine d'en conſerver cinquante ou ſoixante qui puiſſent juſtifier l'obſervation de Sanctius.

4°. Il y a auſſi des adverbes *relatifs*, puiſqu'on en trouve quelques-uns qui étant ſeuls n'ont qu'un ſens ſuſpendu, & qui exigent néceſſairement l'addition d'un complément pour la plénitude du ſens. *Convenienter naturæ* (conformément à la nature) ; *relativement à mes vûes ; indépendamment des circonſtances*, &c.

5°. Enfin toutes les prépoſitions ſont eſſenciellement *relatives*, ainſi qu'on peut le voir au *mot* PRÉPOSITION.

Je ne prétends poſer ici que les notions fondamentales concernant les mots *relatifs ;* je dois ſeulement avertir que l'on peut trouver de bonnes obſervations ſur cette matière dans la *Logique* de Leclerc (*Part I*, *chap.* iv), & dans ſon *Traité de la Critique* (*part. II*, *ſect.* 2, *chap.* iv) ; mais ces ouvrages doivent être lus avec attention & avec quelques précautions.

II. Les grammairiens diſtinguent encore dans les mots le ſens abſolu & le ſens *relatif*. Cette diſtinction ne peut tomber que ſur quelques-uns des mots dont on vient de parler, parce qu'ils ſont quelquefois employés ſans complément, & par conſéquent le ſens en eſt enviſagé indépendamment de toute application à quelque terme conſéquent que ce puiſſe être : il n'eſt pas réellement abſolu, puiſqu'un mot eſſenciellement *relatif* ne peut ceſſer de l'être ; mais il paroît abſolu, parce qu'il y a une abſtraction actuelle du terme conſéquent. Que je diſe, par exemple, *AIMEZ Dieu par deſſus toutes choſes & votre prochain comme vous-mêmes, voilà les deux grands commandements de la loi ;* le verbe *aimez*, eſſenciellement *relatif*, parce que l'on ne peut aimer ſans aimer un objet déterminé, eſt employé ici dans le ſens *relatif*, puiſque le ſens en eſt complété par l'expreſſion de l'objet qui eſt le terme conſéquent du raport renfermé dans le ſens de ce verbe : mais ſi je dis, *AIMEZ & faites après cela tout ce qu'il vous plaît ;* le verbe *aimez* eſt ici dans un ſens abſolu, parce que l'on fait abſtraction de tout terme conſéquent, de tout objet déterminé auquel l'amour puiſſe ſe raporter.

C'eſt la même choſe de toutes les autres ſortes de mots *relatifs*, noms, adjectifs, adverbes, prépoſitions *Je ſuis PÈRE, & je connois, à ce titre, toute l'étendue de l'amour que je dois à mon PÈRE ;* le premier *père* eſt dans un ſens abſolu, le ſecond a un ſens *relatif*, car *mon père* c'eſt *le père de moi. Une ſeule choſe eſt* NÉCESSAIRE, ſens abſolu ; *la patience eſt* NECESSAIRE *au ſage*, ſens *relatif. Un mot employé* RELATIVEMENT, ſens abſolu ; *un mot choiſi* RELATIVEMENT *à quelques vûes ſecrètes*, ſens *relatif. Vous marcherez* DEVANT *moi*, ſens *relatif ; vous marcherez* DEVANT *& moi* DERRIÈRE, ſens abſolu.

Le mot *relatif* étant employé ici avec la même ſignification que dans l'article précédent & par raport aux mêmes vûes, l'uſage en eſt légitime dans le langage grammatical.

III. On diſtingue encore des propoſitions abſolues & des propoſitions *relatives*. » Lorſqu'une propoſi» tion eſt telle, que l'eſprit n'a beſoin que des mots » qui y ſont énoncés pour en entendre le ſens, nous » diſons que c'eſt là une propoſition *abſolue* ou » *complète*. Quand le ſens d'une propoſition met » l'eſprit dans la ſituation d'exiger ou de ſuppoſer » le ſens d'une autre propoſition, nous diſons que » ces propoſitions ſont *relatives*. C'eſt ainſi que parle » du Marſais (*art.* CONSTRUCTION) » : ſur quoi l'on me permettra quelques obſervations.

1°. Si, quand on n'a beſoin que des mots qui ſont énoncés dans une propoſition pour en entendre le ſens, il faut dire qu'elle eſt *abſolue ;* il faut dire au contraire qu'elle eſt *relative*, lorſque, pour en entendre le ſens, on a beſoin d'autres mots que ceux qui y ſont énoncés : d'où il ſuit que, quand Ovide a dit, *Quæ tibi eſt facundia, confer in illud ut doceas*, il a fait une propoſition incidente qui eſt abſolue, puiſque l'on entend le ſens de *quæ tibi eſt facundia*, ſans qu'il ſoit néceſſaire d'y rien ajouter ; & le *paucis te volo* de Térence eſt une propoſition *relative*, puiſqu'on ne peut en entendre le ſens, ſi l'on n'y ajoûte le verbe *alloqui*, & la prépoſition *in* ou *cum*, avec le nom *verbis ; volo alloqui te in paucis verbis*, ou *cum paucis verbis*. Cependant l'intention de du Marſais étoit, au contraire de faire entendre que *quæ tibi eſt facundia*, eſt une propoſition *relative*, puiſque le ſens en eſt tel, qu'il met l'eſprit dans la ſituation d'exiger le ſens d'une autre propoſition ; &

que *paucis te volo*, eſt une propoſition abſolue, puiſque le ſens en eſt entendu indépendamment de toute autre propoſition, & que l'eſprit n'exige rien au dela pour la plénitude du ſens de celle-ci.

La définition que donne ce grammairien de la propoſition abſolue n'eſt donc pas exacte, puiſqu'elle ne s'accorde pas avec celle qu'il donne enſuite de la propoſition *relative* & qu'elle peut faire prendre les choſes à contre-ſens. Comme une propoſition *relative* eſt celle dont le ſens exige ou ſuppoſe le ſens d'une autre propoſition, il falloit dire qu'une propoſition abſolue eſt celle dont le ſens n'exige ni ne ſuppoſe le ſens d'aucune autre propoſition.

2°. Comme une propoſition ne peut être *relative*, de la manière qu'on l'entend ici, qu'autant qu'elle eſt partielle dans une autre propoſition plus étendue; & qu'il a été prouvé (PROPOSITION, *art.* 1, n°. 2) que toute propoſition partielle eſt incidente dans la principale: il ſuffit de déſigner par le nom d'*incidentes*, les propoſitions qu'on appelle ici *relatives*, d'autant plus que la Grammaire n'a rien à régler ſur ce qui les concerne, que parce qu'elles ſont partielles ou incidentes (*Voyez* INCIDENTE). Ce ſeroit d'ailleurs établir la tautologie dans le langage grammatical, puiſque le mot *Relatif* ne ſeroit pas employé ici dans le même ſens qu'on l'a vu ci-devant.

3°. Les logiciens, qui enviſagent les propoſitions ſous un autre point de vûe que les grammairiens, mais qui ſe méprennent en cela, ſi moi-même je ne me trompe, appellent propoſitions *relatives*, celles qui renferment quelque comparaiſon & quelque raport; comme *où eſt le tréſor, là eſt le cœur; telle eſt la vie, telle eſt la mort; tanti es, quantum habeas.* Ce ſont la définition & les exemples de l'*Art de penſer.* (*Part II, chap.* ix.)

Il y a encore ici un abus du mot: ces propoſitions devroient plus tôt être appelées *comparatives*, s'il étoit néceſſaire de les caractériſer ſi préciſément: mais comme on peut généraliſer aſſez les principes de la Grammaire, pour épargner dans le didactique de cette ſcience des détails trop minutieux ou ſuperflus; la Logique peut également ſe contenter de quelques points de vûe généraux, qui ſuffiront pour embraſſer tous les objets ſoumis à ſa juridiction.

IV. Le principal uſage que font les grammairiens du terme *Relatif*, eſt pour déſigner individuellement l'adjectif conjonctif, *qui*, *que*, *lequel*, en latin *qui*, *quæ*, *quod*: c'eſt, dit-on unanimement, un *pronom* relatif.

» Ce pronom *relatif*, dit la Grammaire générale (*part. II, chap.* ix), a quelque choſe de » commun avec les autres pronoms & quelque choſe » de propre.

» Ce qu'il a de commun, eſt qu'il ſe met au lieu » du nom, & plus généralement même que tous » les autres pronoms, ſe mettant pour toutes les » perſonnes. *Moi QUI ſuis chrétien; vous QUI êtes* » *chrétien; lui QUI eſt roi.*

» Ce qu'il a de propre peut être conſidéré en deux » manieres.

» La première, en ce qu'il a toujours raport » à un autre nom ou pronom qu'on appelle *antécédent*, comme *Dieu QUI eſt ſaint; Dieu* » eſt l'antécédent du *relatif QUI*; mais cet antécédent eſt quelquefois ſouſentendu, & non exprimé, ſurtout dans la langue latine, comme » on l'a fait voir dans la *Nouvelle Méthode* pour » cette langue.

» La ſeconde choſe que le *Relatif* a de propre, » & que je ne ſache point avoir encore été remarquée par perſonne, eſt que la propoſition dans » laquelle il entre (qu'on peut appeler *incidente*), peut faire partie du ſujet ou de l'attribut » d'une autre propoſition, qu'on peut appeler *principale* ».

1°. J'avance hardiment, contre ce que l'on vient de lire, que *qui*, *quæ*, *quod* (pour m'en tenir au latin ſeul par économie) n'eſt pas un pronom, & n'a de commun avec les pronoms rien de ce qui conſtitue la nature de cette partie d'oraiſon.

Je crois avoir bien établi (*article* PRONOM) que les pronoms ſont des mots qui préſentent à l'eſprit des êtres déterminés par l'idée préciſe d'une relation perſonnelle à l'acte de la parole: or *qui*, *quæ*, *quod* renferme ſi peu dans ſa ſignification l'idée préciſe d'une relation perſonnelle, que, de l'aveu même de Lancelot, & apparemment de l'aveu de tous les grammairiens, il ſe met pour toutes les perſonnes; d'ailleurs ce mot ne préſente à l'eſprit aucun être déterminé par ſa nature, puiſqu'il reçoit différentes terminaiſons génériques, pour prendre dans l'occaſion celle qui convient au genre & à la nature de l'objet au nom duquel on l'applique. Je le demande donc: à quels caractères pourra-t-on montrer que c'eſt un pronom?

C'eſt, dit-on, qu'il ſe met au lieu du nom. Mais au lieu de quel nom eſt-il mis dans l'exemple d'Ovide, que j'ai déja cité, *Quæ tibi eſt facundia, confer in illud ut doceas?* Il accompagne ici le nom même *facundia*, avec lequel il s'accorde en genre, en nombre, & en cas; il n'eſt donc pas mis au lieu de *facundia*, mais avec *facundia*. Cicéron le regardoit-il ou du moins le traitoit-il en pronom, lorſqu'il diſoit (*Pro leg. Man.*), *Bellum tantum, quo bello omnes premebantur, Pompeius confecit?* On voit encore ici *quo* avec *bello*, & non pas au lieu de *bello*.

Je ſais qu'on me citera mille autres exemples où ce mot eſt employé ſeul & ſans être accompagné d'un nom; parce que ce nom, dit le même auteur (*Méth. lat. ſynt. règl.* 2), eſt aſſez exprimé par le *Relatif* même qui tient toujours ſa place & le repréſente, comme *Cognoſces ex iis litteris QUAS liberto tuo dedi.* Mais cet

écrivain convient ſur le champ que cela eſt dit pour *ex litteris quas litteras*. Si donc on peut dire que *quas* tient ici la place de *litteras* & qu'il le repreſente, c'eſt comme *avarus* tient la place d'*homo* & le repréſente dans cette phraſe; *Semper avarus eget* (l'avare eſt toujours dans la diſette). *Avarus* repréſente *homo*, parce qu'il eſt au même genre, au même nombre, au même cas, & qu'il renferme dans ſa ſignification l'idée d'une qualité qui convient, *non omni, ſed ſoli naturæ humanæ*, comme parlent les logiciens; mais *avarus* n'eſt pas pour cela un prouom: pareillement *quas* repreſente *litteras*, parce qu'il eſt au même genre, au même nombre, & au même cas, & que l'idée démonſtrative qui en conſtitue la ſignification eſt déterminée ici à tomber ſur *litteras*, par le voiſinage de l'antécédent *litteris* qui lève l'équivoque: mais *quas* n'eſt pas non plus un pronom; 1°. parce qu'il n'empêche pas que l'on ne ſoit obligé d'exprimer *litteras* dans la conſtruction analytique de la phraſe; 2°. parce que la nature du pronom conſiſte, non pas dans la fonction de repréſenter les noms & d'en tenir la place, mais dans celle d'exprimer des êtres déterminés par l'idée d'une relation perſonnelle.

2°. Je dis que *qui*, *quæ*, *quod* ne doit point être appelé *relatif*, quoique ſes terminaiſons, miſes en concordance avec le nom auquel il eſt appliqué, ſemblent prouver & prouvent en effet qu'il ſe raporte à ce nom. C'eſt que ſi l'on fondoit ſur cette propriété la dénomination de *Relatif*, il faudroit, par une conſéquence néceſſaire, l'accorder à tous les adjectifs, aux participes, aux articles, puiſque toutes ces eſpèces s'accordent en genre, en nombre, & en cas, avec le nom auquel ils ſe raportent effectivement; que dis-je? tous les verbes ſeroient *relatifs* par leur matériel, puiſque tous s'accordent avec le ſujet auquel ils ſe raportent. Mais ſi cela eſt, quelle confuſion! il y aura apparemment des verbes doublement *relatifs* & par le materiel & par le ſens: par exemple, dans *bellum Pompeius confecit*, le verbe *confecit* ſera *relatif* à *Pompeius* par la matière, à cauſe de la concordance; & il ſera *relatif* à *bellum* par le ſens, à cauſe du régime du complément. Je n'inſiſterai pas davantage là-deſſus, de peur de tomber moi-même dans la confuſion, pour vouloir rendre trop ſenſible celle qu'une juſte conſequence introduiroit dans le langage grammatical: je me contenterai de dire que *quas* n'eſt pas plus *relatif* dans *quas litteras*, que *iis* n'eſt *relatif* dans *iis litteris*.

3°. Aucun des deux termes par leſquels on déſigne *qui*, *quæ*, *quod*, ni l'union des deux, ne font entendre la vraie nature de ce mot. C'eſt un *adjectif conjonctif*, & c'eſt ainſi qu'il falloit le nommer & que je le nomme.

C'eſt un adjectif: voilà ce qu'il a véritablement de commun avec tous les autres mots de cette claſſe; comme eux il préſente à l'eſprit un être indéterminé, déſigné ſeulement par une idée préciſe qui peut s'adapter à pluſieurs natures; & comme eux auſſi il s'accorde en genre, en nombre, & en cas, avec le nom ou le pronom auquel on l'applique, en vertu du principe d'identité, qui ſuppoſe cette indétermination de l'adjectif, *qui vir*, *quæ mulier*, *quod bellum*, *qui conſules*, *quæ litteræ*, *quæ negotia*, &c. L'idée préciſe qui caractériſe la ſignification individuelle de *qui*, *quæ*, *quod*, eſt une idée métaphyſique d'indication ou de démonſtraction, comme *is*, *ea*, *id*.

Il eſt conjonctif; c'eſt à dire qu'outre l'idée démonſtrative qui en conſtitue la ſignification & en vertu de laquelle il ſeroit ſynonyme de *is*, *ea*, *id*, il comprend encore dans ſa valeur totale celle d'une conjonction; ce qui, en le différenciant de *is*, *ea*, *id*, le rend propre à unir la propoſition dont il fait partie à une autre propoſition. Cette propriété conjonctive eſt telle, que l'on peut toujours décompoſer l'adjectif par *is*, *ea*, *id*, & par une conjonction telle que peuvent l'exiger les circonſtances du diſcours. Ceci mérite d'autant plus d'être aprofondi, que la *Grammaire générale* (édit. de 1756, ſuite du *chap. ix* de la *part. II*) prétend qu'il y a des cas où le mot dont il s'agit *eſt viſiblement pour une conjonction & un pronom démonſtratif*; ce ſont les propres termes de l'auteur: que dans d'autres occurrences, *il ne tient lieu que de conjonction*; & que dans d'autres enfin *il tient lieu de démonſtratif & n'a plus rien de conjonction*.

Il eſt conſtant, en premier lieu, & avoué par Lancelot & par tous les ſectateurs de Port-Royal, que le *qui*, *quæ*, *quod* des latins, & ſon correſpondant dans toutes les langues, eſt démonſtratif & conjonctif dans toutes les occurrences où la propoſition dans laquelle il entre fait partie du ſujet ou de l'attribut d'une autre propoſition. *Æſopus auctor* QUAM *materiam reperit, hanc ego polivi verſibus ſenariis*; c'eſt comme ſi Phèdre avoit dit, *Hanc ego materiam polivi verſibus ſenariis*, ET *Æſopus auctor* EAM *repperit*. (Liv. I, prol.). Ce n'eſt pas toujours par la conjonction copulative que cet ajectif ſe décompoſe: par exemple, *Les Savants*, QUI *ſont plus inſtruits que le commun des hommes, devroient auſſi les ſurpaſſer en ſageſſe*; c'eſt à dire, *les Savants devroient ſurpaſſer en ſageſſe le commun des hommes*, CAR CES *hommes ſont plus inſtruits qu'eux*: autre exemple, *La gloire* QUI *vient de la vertu a un éclat immortel*; c'eſt à dire, *la gloire a un éclat immortel*, SI CETTE *gloire vient de la vertu*. On peut y joindre l'exemple cité par la *Grammaire générale*, tiré de Tite Live, qui parle de Junius-Brutus: *Is quum primores civitatis, in* QUIBUS *fratrem ſuum ab avunculo interfectum audiſſet*; l'auteur le réduit ainſi, *Is quum primores civitatis,* ET *in* HIS *fratrem ſuum interfectum audiſſet*, ce qui eſt très-clair & très-raiſonnable.

» Mais, ajoûte-t-on (*part. II*, ſuite du *chap. ix*), » le *Relatif* perd quelquefois ſa force de démonſ» tratif, & ne fait plus que l'office de conjonction; » ce que nous pouvons conſidérer en deux recontres » particulières.

» La première eſt une façon de parler fort ordi» naire dans la langue hébraïque, qui eſt que, » lorſque le *Relatif* n'eſt pas le ſujet de la pro» poſition dans laquelle il entre, mais ſeulement » partie de l'attribut, comme lorſque l'on dit, » *Pulvis QUEM projicit ventus*; les hébreux » alors ne laiſſent au *Relatif* que le dernier uſage, » de marquer l'union de la propoſition avec une » autre; & pour l'autre uſage, qui eſt de tenir » la place du nom, ils l'expriment par le pro» nom démonſtratif, comme s'il n'y avoit point » de *Relatif*; de ſorte qu'ils diſent *QUEM pro*» *jicit EUM ventus* ... Les grammairiens, n'ayant » pas bien diſtingué ces deux uſages du *Relatif*, » n'ont pu rendre aucune raiſon de cette façon » de parler, & ont été réduits à dire que c'étoit » un pléonaſme, c'eſt à dire, une ſuperfluité inu» tile ».

Quiconque lit ce paſſage de Port-Royal, s'imagine qu'il y a en hébreu un adjectif démonſtratif & conjonctif correſpondant au *qui*, *quæ*, *quod* latin, & pouvant s'accorder en genre & en nombre avec ſon antécédent; & dans ce cas il ſemble en effet qu'il n'y ait rien autre choſe à dire que d'expliquer l'hébraïſme par le pléonaſme, qui eſt réellement très-ſenſible dans le paſſage de S. Pierre, ὃ τῷ μολωπι αὐτοῦ ἰάθητε, *cujus livore ejus ſanati eſtis*. Surpris d'un uſage ſi peu raiſonnable & ſi difficile à expliquer, j'ouvre les Grammaires hébraïques, & je trouve dans celle de l'abbé Ladvocat (*pag.* 67), que » le pronom *relatif* en » hébreu eſt אשר, & qu'il ſert pour tous les gen» res, pour tous les nombres, pour tous les cas, » & pour toutes les perſonnes ». Je paſſe à celle de Maſclef (*tom. I*, *cap.* iij, *n°.* 4, *pag.* 69), & j'y trouve: *Pronomen* relativum *eſt* אשר, *quod omnibus generibus*, *caſibus*, *ac numeris inſervit*, *ſignificans*, *pro variâ locorum exigentiâ*, qui, quæ, quod, cujus, cui, quem, quorum, quos, *&c.*

Cette indéclinabilité du prétendu pronom *relatif*, combinée avec l'uſage conſtant des hébreux, d'y joindre l'adjectif démonſtratif lorſqu'il n'eſt pas le ſujet de la propoſition, m'a fait conjecturer que le mot hébreu n'eſt en effet qu'une conjonction, que c'eſt pour cela qu'il eſt eſſenciellement indéclinable; & que ce que les grecs, les latins, & tant d'autres peuples expriment en un ſeul mot conjonctif & démonſtratif tout à la fois, les hébreux l'expriment en deux mots, la conjonction dans l'un, & l'idée démonſtrative dans l'autre: je trouve en effet que Maſclef compte parmi les conjonctions cauſales אשר, qu'il traduit par *quod*. Cette découverte me donne de la hardieſſe, & je crois que cette conjonction eſt indéfinie, & peut ſe rendre tantôt d'une manière & tantôt de l'autre, préciſément comme celle du *qui*, *quæ*, *quod* des latins. Ainſi, je ne traduirois point le texte hébreu par *pulvis quem projicit eum ventus*, mais par *pulvis*, *& projicit* ou *quoniam projicit eum ventus*; & le *pulvis quem projicit ventus* de la vulgate en eſt, ſous la forme autoriſée en latin, une autre traduction littérale & fidèle. De même le paſſage de S. Pierre, pour répondre fidèlement à l'hébraïſme, auroit dû être: ᾧ τῷ μολωπι αὐτοῦ ἰάθητε, *& livore ejus ſanati eſtis*; ou bien en réduiſant à un même mot la conjonction & l'adjectif démonſtratif, ᾧ τῷ μολωπι ἰάθητε, *cujus livore ſanati eſtis*: le texte grec ne préſente le pléonaſme, que parce que le traducteur n'avoit pas ſaiſi le vrai ſens de l'hébreu, ni connu la nature intrinsèque du prétendu pronom *relatif* hébraïque. Si les hébreux ne font pas uſage de l'adjectif démonſtratif dans le cas où il eſt ſujet, c'eſt que la terminaiſon du verbe le déſigne aſſez.

Pour ce qui eſt des exemples tirés immédiatement du latin, comme la même explication ne peut pas avoir lieu, il faut prononcer hardiment qu'il y a périſſologie. On cite cet exemple de Tite-Live: *Ut in tuſculanos animadverteretur*, *quorum eorum ope ac conſilio veliterni populo romano bellum feciſſent*; qu'y a-t-il de mieux que d'adopter la correction propoſée de *quod* ou *quoniam* au lieu de *quorum*, ou la ſuppreſſion de *eorum*? On ne peut pas plus rejeter en Grammaire qu'ailleurs, le principe néceſſaire de l'immutabilité des natures. L'adjectif que l'on nomme communément pronom *relatif* eſt, dans toutes les langues qui le déclinent, *adjectif*, *démonſtratif* & *conjonctif*; & l'uſage, dans aucune, ne peut le dépouiller en quelques cas de l'idée démonſtrative pour ne lui laiſſer que l'effet conjonctif, parce qu'une conjonction déclinable eſt un phénomène impoſſible.

Le grammairien de Port-Royal ſe trompe donc encore dans la manière dont il interprète le *quod* de cette phraſe de Cicéron, *Non tibi objicio QUOD hominem ſpoliaſti*. » Pour moi, dit-il, » je crois que c'eſt le *Relatif* qui a toujours ra» port à un antécédent, mais qui eſt dépouillé de » ſon uſage de pronom, n'enfermant rien dans » ſa ſignification qui faſſe partie ou du ſujet ou » de l'attribut de la propoſition incidente, & re» tenant ſeulement ſon ſecond uſage d'unir la » propoſition où il ſe trouve à une autre.... Car dans » ce paſſage de Cicéron, *Non tibi objicio QUOD* » *hominem ſpoliaſti*, ces derniers mots, *hominem* » *ſpoliaſti*, ſont une propoſition parfaite, où le » *quod* qui la précède n'ajoûte rien & ne ſuppoſe » pour aucun nom; mais tout ce qu'il fait eſt que cette » même propoſition où il eſt joint, ne fait plus » partie que de la propoſition entière, *Non tibi* » *objicio QUOD hominem ſpoliaſti*; au lieu que

» ſans

» ſans le *quod* elle ſubſiſteroit par elle-même, » & ſeroit toute ſeule une propoſition ». Le *quod* dont il s'agit eſt, dans cet exemple & dans tous les autres pareils, un vrai adjectif démonſtratif & conjonctif, comme en toute occurrence; & pour s'en aſſûrer, il ne faut que faire la conſtruction analytique du texte de Cicéron; la voici : *Non tibi objicio crimen, QUOD crimen eſt tale, ſpoliaſti hominem*; ce qui peut ſe décompoſer ainſi : *Non tibi objicio hoc crimen, ET HOC crimen eſt tale, ſpoliaſti hominem.* La propoſition *ſpoliaſti hominem* eſt un développement déterminatif de l'adjectif indéfini *tale*, & peut être enviſagée comme ne faiſant qu'un avec *tale* : mais *quod* fait partie du ſujet dont l'attribut eſt *eſt tale, ſpoliaſti hominem*, & conſtitue par conſéquent une partie de l'incidente. *Voyez* INCIDENTE.

Le même auteur prétend au contraire qu'il y a des rencontres où cet adjectif ne conſerve que ſa ſignification démonſtrative, & perd ſa vertu conjonctive. » Par exemple, dit-il, Pline commence » ainſi ſon Panégyrique : *Bené ac ſapienter, P. » C. majores inſtituerunt, ut rerum agendarum, » ita dicendi initium à precationibus capere, » quod nihil ritè nihilque providenter homines, » ſine deorum immortalium ope, conſilio, ho- » nore, auſpicarentur, QUI mos, cui potiùs » quam conſuli, aut quando magis uſurpandus » colenduſque eſt?* Il eſt certain que ce *qui* commence plus tôt une nouvelle période, qu'il » ne joint celle-ci à la précédente; d'où vient » même qu'il eſt précédé d'un point : & c'eſt pourquoi en traduiſant cela en françois, on ne mettroit jamais, *laquelle coutume*, mais *cette coutume*, commençant ainſi la ſeconde période : *ET par qui CETTE coutume doit-elle être plus tôt obſervée que par un conſul?* &c ».

Remarquez cependant que l'auteur de la *Grammaire générale* conſerve lui-même la conjonction dans ſa traduction : *ET par qui CETTE coutume*; en ſorte qu'en diſputant contre, il avoue aſſez clairement que le *qui* latin eſt la même choſe que *& is*; c'eſt une vérité qu'il ſentoit ſans la voir. Je crois pourtant que la conjonction eſt mal rendue par *&* dans cet exemple : il ne s'agit pas d'aſſocier les deux propoſitions conſécutives pour une même fin, & par conſéquent la conjonction copulative y eſt déplacée; la première propoſition eſt un principe de fait qui eſt général, & la ſeconde ſemble être une concluſion que l'on en déduit par cette ſorte de raiſonnement que les rhéteurs appellent *à minori ad majus* : ainſi, je croirois que la conjonction qui convient ici doit être la concluſive *igitur* (donc); *qui mos*, c'eſt à dire, *igitur hic mos*; & en françois, pour ne pas trop m'écarter de la verſion de Port-Royal, *par qui DONC CETTE coutume doit-elle être plus tôt obſervée, que par un conſul?* &c.

On ajoûte que Cicéron eſt plein de ſemblables exemples; on auroit pu dire la même choſe de tous les bons auteurs latins. On cite celui-ci (*Orat. V.* in Verrem) : *Itaque alii cives romani, ne cognoſcerentur, capitibus obvolutis à carcere ad palum atque ad necem rapiebantur : alii, quum à multis civibus romanis recognoſcerentur, ab omnibus defenderentur, ſecuri feriebantur. QUORUM ego de acerbiſſimâ morte crudeliſſimoque cruciatu dicam, quum eum locum tractare cæpero.* Ce *quorum*, dit-on, ſe traduiroit en françois comme s'il y avoit *de illorum morte*. Je n'en crois rien; & je ſuis d'avis que qui le traduiroit de la ſorte, n'en rendroit pas toute l'énergie & ôteroit l'âme du diſcours, puiſqu'elle conſiſte ſurtout dans la liaiſon. Quelle eſt cette liaiſon? Cicéron, remettant à parler ailleurs de cet objet, ſemble par là déſapprouver le peu qu'il en a dit, ou du moins s'oppoſer à l'attente qu'il a pu faire naître dans l'eſprit des auditeurs : il faut donc, pour entrer dans ſes vûes, décompoſer le *quorum* par la conjonction adverſative *ſed*, & conſtruire ainſi; *SED ego dicam de morte acerbiſſimâ atque de cruciatu crudeliſſimo ILLORUM*; ce qui me paroît être d'une néceſſité indiſpenſable, & prouver que, dans l'exemple en queſtion, *quorum* n'eſt pas dépouillé de ſa vertu conjonctive, qu'en effet il ne perd nulle part.

Is (Neoclus) *uxorem halicurnaſſiam civem duxit, ex quâ natus eſt Themiſtocles. QUI quum minùs eſſet probatus parentibus, quod & liberiùs vivebat & rem familiarem negligebat, à patre exhæredatus eſt. QUÆ contumelia non fregit eum, ſed erexit* (Corn. Nep. *in* Themiſt. *cap.* j). Voilà un *qui* & un *quæ* qui commencent chacun une phraſe. Il me ſemble qu'il faut interpréter le premier comme s'il y avoit *ATQUI IS quum minùs probatus*, &c. (*OR CELUI-CI* n'étant pas dans les bonnes grâces de ſes parents) : c'eſt une remarque que l'hiſtorien veut joindre à ce qui précède, par une tranſition. *QUÆ contumelia non fregit eum, ſed erexit*; c'eſt à dire, *VERUM HÆC contumelia non fregit eum, ſed erexit*; l'effet naturel de l'exhérédation devoit être d'affliger Thémiſtocle & de l'abattre, ce fut le contraire; il faut donc joindre cette remarque au récit du fait par une conjonction adverſative, de même que les deux parties de la remarque pareillement oppoſées entre elles : ainſi, je traduirois; *MAIS CET affront, au lieu de l'abattre, lui éleva l'âme*; la conjonction *mais* indique l'oppoſition qu'il y a entre l'effet & la cauſe; & *au lieu de* déſigne l'oppoſition reſpective de l'effet attendu & de l'effet réel.

Il n'y a pas une ſeule occaſion où le *qui*, *quæ*, *quod* ainſi employé, ou de quelque autre manière que ce ſoit, ne conſerve & ſa ſignification démonſtrative & ſa vertu conjonctive. Outre qu'on vient de le voir dans l'explication analyſée des exemples mêmes allégués par Lancelot en faveur de l'opinion contraire; c'eſt une conſéquence naturelle de l'aveu que fait cet auteur que *qui*, *quæ*, *quod* eſt ſouvent

revêtu de ces deux propriétés; & c'eſt lui-même qui établit le principe inconteſtable qui attache cette conſéquence au fait, je veux dire, l'invariabilité de la ſignification des mots : » Car c'eſt » par accident, dit-il (*chap.* ix), ſi elle varie » quelquefois, par équivoque ou par métaphore ». Mais ſi la ſignification démonſtrative & la vertu conjonctive ſont les deux propriétés qui caractériſent cette ſorte de mot, à quoi bon le déſigner par la dénomination de *Relatif*, qui eſt vague, qui convient également à tous les adjectifs, qui convient même à tous les mots d'une phraſe, puiſqu'ils ſont tous liés par les raports reſpectifs qui les font concourir à l'expreſſion de la penſée? Ne vaut-il pas mieux dire tout ſimplement que c'eſt un *adjectif démonſtratif & conjonctif*? Ce ſeroit, en le nommant, en déterminer clairement la deſtination, & poſer, dans la dénomination même, le principe juſtificatif de tous les uſages que les langues en ont faits. Cependant comme il y a d'autres adjectifs démonſtratifs, comme *is*, *ea*, *id*; *hic*, *hæc*, *hoc*; *ille*, *illa*, *illud*; *iſte*, *iſta*, *iſtud*, &c; & que cette idée individuelle ne donne lieu à aucune loi particulière de Syntaxe : je crois que l'on peut ſe contenter de la dénomination d'*adjectif conjonctif*, telle que je l'ai établie d'abord, parce que c'eſt de cette vertu conjonctive & de la nature générale des adjectifs, que découlent les règles de Syntaxe qui ſont propres à cette ſorte de mot.

Première règle. L'*adjectif conjonctif* s'accorde en genre, en nombre, & en cas avec un cas répété de l'antécédent, ſoit exprimé ſoit ſouſentendu. Je m'exprime autrement que ne font les rudimentaires, parce que la Philoſophie ne doit pas prononcer ſimplement ſur des apparences trop ſouvent trompeuſes, & preſque toujours inſuffiſantes pour juſtifier ſes déciſions. On dit communément que le *Relatif* s'accorde avec l'antécédent en genre, en nombre, & en perſonne; & l'on cite ces exemples : *Deus* QUEM *adoramus eſt omnipotens, timete Deum* QUI *mundum condidit.* On remarque ſur le premier exemple, que *quem* eſt au ſingulier & au maſculin, comme *Deus*, mais qu'il n'eſt pas au même cas, & qu'il eſt à l'accuſatif, qui eſt le régime du verbe *adoramus*; ſur le ſecond exemple, que *qui* eſt de même au ſingulier & au maſculin, comme *Deum*, mais non pas au même cas, puiſque *qui* eſt au nominatif, comme ſujet de *condidit* : on conclut de là que le *Relatif* ne s'accorde pas en cas avec l'antécédent. On remarque encore que *qui*, dans le ſecond exemple, eſt de la troiſième perſonne, comme *Deum*, puiſque le verbe *condidit* eſt à la troiſième perſonne, & qu'il doit s'accorder en perſonne avec ſon ſujet, qui eſt *qui*.

Ce qui fait que l'on décide de la ſorte, c'eſt le préjugé univerſel que *qui*, *quæ*, *quod* eſt un pronom : il eſt vrai que le cas d'un pronom ne ſe décide que par le raport propre dont il eſt chargé dans l'enſemble de la phraſe, quoiqu'il ſe mette au même genre & au même nombre que le nom ſon corrélatif, dont il tient la place ou qui auroit pu tenir la ſienne; mais ce n'eſt pas tout à fait la même choſe de l'*adjectif conjonctif*, & la *Méthode latine* de Port-Royal elle-même m'en fournira la preuve. » Le *Relatif* QUI, QUÆ, » QUOD doit ordinairement être conſidéré comme » entre deux cas d'un même ſubſtantif exprimés ou » ſouſentendus : & alors il s'açorde avec l'antécé- » dent en genre & en nombre; & avec le ſuivant, » même en cas, comme avec ſon ſubſtantif ». C'eſt ce qu'on lit dans l'explication de la ſeconde règle de la Syntaxe. N'eſt-il pas ſurprenant que l'on partage ainſi les *relations* du *Relatif*, ſi je peux parler de la ſorte, & que l'on en décide le genre & le nombre par ceux du nom qui précède, tandis qu'on en détermine le cas par celui du nom qui ſuit? N'étoit-il pas plus ſimple de raporter tout au nom ſuivant, & de déclarer la concordance entière comme à l'égard de tous les autres adjectifs?

La vérité de ce principe ſe manifeſte partout. 1°. Quand le nom eſt avant & après l'*adjectif conjonctif*, comme LITTERAS *abs te M. Calenus ad me attulit, in* QUIBUS LITTERIS *ſcribis*, Cic. *Ultra* EUM LOCUM, QUO *in* LOCO *Germani confederant*, Cæſ. EODEM *ut* JURE *uti ſenem liceat*, QUO JURE *ſum uſus adoleſcentior*, Ter. 2°. Quand le nom eſt ſupprimé après l'*adjectif conjonctif*, puiſqu'alors on ne peut analyſer la phraſe qu'en ſuppléant l'ellipſe du nom; comme *Cognoſces ex iis* LITTERIS QUAS *libello tuo dedi*, Cic. pour *ex litteris quas litteras*, dit la *Méthode latine* (*loc. cit.*). 3°. Quand le nom eſt ſupprimé avant l'*adjectif conjonctif*, pour la même raiſon; comme *Populo ut placerent* QUAS *feciſſet* FABULAS, Phæd. c'eſt à dire, *populo ut placerent* FABULÆ, QUAS FABULAS *feciſſet*. 4°. Quand le nom eſt ſupprimé avant & après; comme *Sunt* QUIBUS *in ſatirâ videor nimis acer*, Hor. c'eſt à dire, *ſunt* HOMINES, QUIBUS HOMINIBUS *in ſatirâ videor nimis acer*. 5°. Quand l'*adjectif conjonctif*, étant entre deux noms de genres ou de nombres différents, ſemble s'accorder avec le premier; comme *Herculi ſacrificium fecit in* LOCO QUEM PYRAM *appellant*, Tit. Liv. c'eſt à dire, *in* LOCO QUEM LOCUM *appellant Pyram*; & encore, *Darius ad* EUM LOCUM QUEM AMANICAS PYLAS *vocant pervenit*, Curt. c'eſt à dire, *ad* EUM LOCUM QUEM LOCUM *vocant* PYLAS AMANICAS. 6°. Et encore plus évidemment, quand l'*adjectif conjonctif* s'accorde tout ſimplement avec le mot ſuivant; comme *ANIMAL providum & ſagax* QUEM *vocamus* HOMINEM; quoiqu'il ſoit vrai que cette concordance ne ſoit alors qu'une ſyllepſe (*voyez* SYLLEPSE) : mais ce qui a amené cette ſyllepſe, c'eſt l'authenticité même de la règle que l'on établit ici, & que l'on croyoit ſuivre aparemment.

Digitized by Google

Elle eſt fondée, comme on voit, ſur ce que le prétendu pronom *relatif* eſt un véritable adjectif, & que, comme tous les autres, il doit s'accorder à tous égards avec le nom ou le pronom auquel on l'applique; & cela, en vertu du principe d'identité. *Voyez* IDENTITÉ.

Seconde règle. L'*adjectif conjonctif* appartient toujours à une propoſition incidente, qui eſt modificative de l'antécédent; & cet antécédent appartient par conſéquent à la propoſition principale.

C'eſt une ſuite néceſſaire de la vertu conjonctive renfermée dans cette ſorte de mot: partout où il y a conjonction, il y a néceſſairement pluſieurs propoſitions, puiſque les conjonctions ſont des mots qui déſignent entre les propoſitions une liaiſon fondée ſur les raports qu'elles ont entre elles: d'ailleurs la concordance de l'*adjectif conjonctif* avec l'antécédent ne paroît avoir été inſtituée, que pour mieux faire concevoir que c'eſt principalement à cet antécédent que doit ſe raporter la propoſition incidente. Je n'inſiſte pas davantage ſur ce principe, qui aparemment ne me ſera pas conteſté; mais je dois faire faire attention à quelques corollaires importants qui en découlent.

Coroll. 1. Dans la conſtruction analytique & dans toutes les occaſions où l'on doit en conſerver la clarté, ce qui eſt preſque toujours néceſſaire; l'*adjectif conjonctif* doit ſuivre immédiatement l'antécédent, & être à la tête de la propoſition incidente. La conjonction, qui eſt l'un des caractères de cet adjectif, eſt le ſigne naturel du raport de la propoſition incidente à l'antécédent; elle doit donc être placée entre l'antécédent & l'incidente, comme le lien commun des deux, ainſi que le ſont toujours toutes les autres conjonctions. Les petites exceptions qu'il peut y avoir à ce corollaire, dans la pratique, peuvent quelquefois venir de la facilité que le génie particulier d'une langue peut fournir pour y conſerver la clarté de l'énonciation, par exemple, au moyen de la concordance des terminaiſons ou de la répétition de l'antécédent, comme dans les langues tranſpoſitives: ainſi, la concordance du genre & du nombre ſauve la clarté de l'énonciation dans cette phraſe de Térence, *QUAS credis eſſe has, non ſunt veræ nuptiæ*, parce que cette concordance montre aſſez nettement que *nuptiæ* eſt l'antécédent de *quas*, qui ne peut s'accorder qu'avec *nuptias*; & c'eſt à peu près la même choſe dans ce mot de Cicéron, *QUAM quiſque nôrit artem, in hâc ſe exerceat.* D'autres fois l'exception peut venir de la préférence qui eſt due à d'autres principes, en cas de concurrence avec celui-ci; & cette préférence, connue par la raiſon ou ſentie par l'uſage, ſauve la phraſe des incertitudes de l'équivoque: tels ſont les exemples où nous plaçons entre l'antécédent & l'*adjectif conjonctif*, ou une ſimple propoſition, ou même une phraſe adverbiale dans le complément de laquelle doit entrer l'*adjectif conjonctif*; la manière même dont je viens de m'expliquer en eſt un exemple, & l'on en trouve d'autres au mot INCIDENTE.

Coroll. 2. Puiſque l'*adjectif conjonctif* eſt eſſenciellement démonſtratif, & que l'analyſe ſuppoſe dans la propoſition incidente la répétition du nom ou du pronom antécédent avec lequel s'accorde l'*adjectif conjonctif*; cet antécédent eſt donc enviſagé ſous ce point de vûe démonſtratif dans la propoſition incidente: mais cette propoſition incidente eſt modificative du même antécédent, enviſagé comme partie de la propoſition principale: donc il doit être conſidéré dans la principale ſous le même point de vûe démonſtratif; puiſqu'autrement, l'incidente, qui ſe raporte à l'antécédent pris démonſtrativement, ne pourroit pas ſe raporter à celui de la propoſition principale. C'eſt préciſément en conſéquence de ce principe que, dans la phraſe latine, on trouve ſouvent le premier antécédent accompagné de l'adjectif démonſtratif *is*, ou *hic*, ou *ille*, &c: *Ultrà EUM locum quo in loco germani conſederant; Cognoſces ex IIS litteris quas*, &c; & Virgile l'a même exprimé avec le pronom *ego*: *ILLE ego qui quondam*, &c. C'eſt auſſi le fondement de la règle propoſée par Vaugelas (*Rem.* 369), comme propre à notre langue, que *le pronom* relatif (*c'eſt à dire*, l'adjectif conjonctif) *ne ſe peut raporter à un nom qui n'a point d'article.* Vaugelas n'avoit pas aperçu toute la généralité de cette règle; la *Grammaire générale* (*part. II, chap.* x) l'a diſcutée avec beaucoup de ſoin; du Marſais, qui en a préſenté la cauſe ſous un autre aſpect que je ne fais ici, quoiqu'au fond ce ſoit le même, a réduit la règle à ſa juſte valeur (ARTICLE, *p.* 248 *col.* ij); Duclos ſemble avoir ajouté quelque choſe à la préciſion (*Rem.* ſur le *chap.* x de la *Gramm. gén.*); & l'abbé Fromant a enrichi ſon *Supplément* (ſur le même *chapitre*) de tout ce qu'il a trouvé épars dans différents auteurs ſur cette règle de Syntaxe. Voilà donc les ſources où il faut recourir pour ſe fixer ſur le détail d'un principe, que je ne dois montrer ici que ſous des termes généraux; & afin de ſavoir quels autres mots peuvent tenir lieu de l'article ou être réputés articles, on peut voir ce que j'en ai dis à la fin du *mot* ARTICLE (*p.* 251, *c.* 2 *& ſ.*)

Coroll. 3. Comme la ſignification propre de chaque mot eſt eſſenciellement une, c'eſt une erreur que de croire, comme il ſemble que tous les grammairiens le croient, que l'*adjectif conjonctif* puiſſe être employé ſans relation à un antécédent, & ſans ſuppoſer une propoſition principale autre que celle où entre cet adjectif. *Qui, que, quoi, lequel*, ſont, au dire des grammairiens françois, ou *relatifs* ou abſolus: *relatifs*, quand ils ont relation à des noms ou à des perſonnes qui les précèdent; abſolus, quand ils n'ont pas d'antécédent auquel ils ayent raport. (*Voyez* la *Grammaire franç.* de Reſtaut, *chap.* v, *art.* 5 & 6: *Ab uno diſce omnes.*) *Dieu QUI aime*

les hommes, *L'argent* QUE *j'ai dépenſé*, *Ce à* QUOI *vous penſez*, *Le genre de vie* AUQUEL *on ſe deſtine*; dans ces exemples, *qui*, *que*, *quoi*, & *auquel*, ſont *relatifs*: ils ſont abſolus dans ceux-ci, *Je ſais* QUI *vous a accuſé*, *Je ne ſais* QUE *vous donner*, *Marquez-moi à* QUOI *je dois m'en tenir*, & après avoir parlé de livres, *Je vois* AUQUEL *vous donnez la préférence*; ils le ſont encore dans ces phraſes, qui ſont interrogatives, *Qui vous a accuſé? Que vous donnerai-je? A quoi penſez-vous?* & après avoir parlé de livres, *Auquel donnez-vous la préférence?* C'eſt la même choſe en latin: *qui*, *quæ*, *quod* y ſont *relatifs*; *quis*, *quid* y ſont abſolus.

Mais aprofondiſſons une fois les choſes avant de prononcer. Je l'ai déja dit dans cet article, & je le répète encore: la ſignification propre des mots eſt eſſenciellement une; la multiplicité des ſens propres ſeroit directement contraire au but de la parole, qui eſt l'énonciation claire de la penſée; & ſi l'uſage introduit quelques termes équivoques, par quelque cauſe que ce ſoit, cela eſt très-rare, & l'on ne trouvera pas qu'il ait jamais expoſé à ce défaut trop conſidérable aucun des mots qui ſont de nature à ſe montrer fréquemment dans le diſcours. Or il eſt conſtant que *qui*, *quæ*, *quod* en latin, *qui*, *que*, *quoi*, *lequel* en françois, ſont ordinairement des *adjectifs conjonctifs*: il faut donc en conclure qu'ils le ſont toujours, & que, dans les phraſes où ils paroiſſent employés ſans antécédent, il y a une ellipſe, dont l'analyſe fait bien remplir le vide.

Reprenons les exemples poſitifs que l'on vient de voir. *Je ſais* QUI *vous a accuſé*, c'eſt à dire, *je ſais* la perſonne QUI *vous a accuſé*; *Je ne ſais* QUE *vous donner*, c'eſt à dire, *je ne ſais* pas la choſe QUE je peux *vous donner*, ou QUE je dois *vous donner*; *Marquez-moi à* QUOI *je dois m'en tenir*, c'eſt à dire, *marquez-moi* le ſentiment, ou l'opinion, ou le parti, *&c*, *à* QUOI *je dois m'en tenir*; en parlant de livres, *Je vois* AUQUEL *vous donnez la préférence*, c'eſt à dire, *je vois* le livre AUQUEL *vous donnez la préférence*; le genre maſculin & le nombre ſingulier du mot *auquel* prouvent aſſez qu'on le raporte à un nom maſculin & ſingulier. Mais en général ces adjectifs étant eſſenciellement conjonctifs, & ſuppoſant, par une conſéquence néceſſaire, un antécédent auquel ils ſervent à joindre une propoſition incidente; il a été très-facile à l'uſage d'autoriſer l'ellipſe de cet antécédent, lorſque les circonſtances ſont de nature à le déſigner d'une manière préciſe; parce que le but de la parole en eſt mieux rempli, la penſée étant peinte ſans équivoque & ſans ſuperfluité: or il eſt évident que c'eſt ce qui arrive dans tous les exemples précédents; il n'y a qu'une *perſonne* qui puiſſe accuſer quelqu'un, & d'ailleurs l'uſage de notre langue eſt, en cas d'ellipſe, de n'employer *qui* qu'avec relation aux perſonnes; *que* eſt toujours *relatif* aux choſes en pareille occurrence, & c'eſt la même choſe de *quoi*; pour *lequel*, on ne peut s'en ſervir qu'immédiatement après avoir nommé l'antécédent, dont ce mot rappelle nettement l'idée au moyen de l'article dont il eſt compoſé.

Cette poſſibilité de ſuppléer l'antécédent ſert encore de fondement à une autre ellipſe, qui, dans l'occaſion, en devient comme une ſuite: c'eſt celle du mot qui marque l'interrogation dans les phraſes où l'on a coutume de dire que les prétendus pronoms abſolus ſont interrogatifs. *Qui vous a accuſé?* c'eſt à dire (dites-moi la perſonne) QUI *vous a accuſé*; *Que vous donnerai-je?* c'eſt à dire, (indiquez-moi ce) QUE *je vous donnerai*; *A quoi penſez-vous?* c'eſt à dire, (faites-moi connoître la choſe) *à quoi vous penſez*; *Auquel donnez-vous la préférence?* c'eſt à dire, (déclarez le livre) AUQUEL *vous donnez la préférence*. Dans toutes ces phraſes l'*adjectif conjonctif* ſe trouve à la tête, quoique, dans l'ordre analytique, il doive être précédé d'un antécédent; c'eſt donc une néceſſité de le ſuppléer: d'ailleurs, puiſqu'il apartient toujours à une propoſition incidente, & l'antécédent à la principale, & que cependant il n'y a qu'un ſeul verbe dans toutes ces phraſes, qui eſt celui de l'incidente; il faut bien ſuppléer le verbe de la principale: mais comme le ton, quand on parle, indique ſuffiſamment l'interrogation, & qu'elle eſt marquée dans l'écriture par la ponctuation, ce verbe doit être interrogatif; & par conſéquent ce doit être l'impératif ſingulier ou pluriel, ſelon l'occurrence, des verbes qui énoncent un moyen de terminer l'incertitude ou l'ignorance de celui qui parle, comme *dire*, *déclarer*, *aprendre*, *enſeigner*, *montrer*, *faire connoître*, *indiquer*, *déſigner*, *nommer*, &c (*Voyez* INTERROGATIF). Dans ce cas, l'antécédent ſouſentendu, que l'on y ſupplée, doit être le complément de ce verbe impératif, comme on le voit dans le dévelopement analytique des exemples que je viens d'expliquer.

Ce que je viens de dire, par raport à notre langue, eſt eſſenciellement vrai dans toutes les autres, & ſpécialement en latin. Le *quis* & le *quid*, quoiqu'ils ayent une terminaiſon différente de *qui* & de *quod*, ne ſont pourtant guère autre choſe que ces mots même, à moins qu'on ne veuille croire que *quis* c'eſt *qui*, avec la terminaiſon du démonſtratif *is*, qui en doit modifier l'antécédent, & que *quid* c'eſt *quod*, avec la terminaiſon du démonſtratif *id*. Cette opinion pourroit expliquer pourquoi *quis* ne s'emploie qu'en parlant des perſonnes, & *quid* en parlant des choſes: c'eſt que le démonſtratif *is* ſuppoſe l'antécédent *homo*; & le démonſtratif *id*, l'antécédent *negotium*; d'où vient que *quis* étoit anciennement du genre commun, ainſi que les mots qui en ſont compoſés, *quiſquis*, *aliquis*, *ecquis*, &c. (*Voyez* Priſc. xiij, *De ſecundâ pron. decl.* & Voſſ. *De anal.* iv. 8). Mais admettre ce principe, c'eſt établir en même

temps la néceſſité de ſuppléer ces antécédents, ſoit que les phraſes ſoient poſitives, ſoit qu'elles ayent le ſens interrogatif; & ſi elles ſont interrogatives, il y a également néceſſité de ſuppléer le verbe interrogatif, afin de compléter la propoſition principale, & de donner de l'emploi à l'antécédent ſuppléé. Au reſte, que *quis* & *quid* viennent de *qui*, *quæ*, *quod*, & n'en diffèrent que comme je l'ai dit, on en trouve une nouvelle preuve, en ce qu'ils n'ont point d'autres cas obliques que *qui*, *quæ*, *quod*, & qu'alors la terminaiſon ne pouvant plus montrer les diſtinctions que j'ai marquées plus haut, on eſt obligé d'exprimer le nom qui doit être antécédent.

Puiſque c'eſt la verru conjonctive qui eſt le principal fondement des lois de la Syntaxe par raport à l'eſpèce d'adjectif dont je viens de parler, il eſt important de reconnoître les autres mots *conjonctifs* ſujets par conſéquent aux règles qui portent ſur cette propriété.

Or il y a en latin pluſieurs adjectifs également *conjonctifs* : tels ſont, par exemple, *qualis*, *quantus*, *quot*, qui renferment en outre dans leur ſignification la valeur des adjectifs démonſtratifs *talis*, *tantus*, *tot*, de la même manière que *qui*, *quæ*, *quod* renferme celle de l'adjectif démonſtratif *is*, *ea*, *id*. Mais dans la conſtruction analytique, l'antécédent de *qui*, *quæ*, *quod* doit être modifié par l'adjectif démonſtratif *is*, *ea*, *id*, afin qu'il ſoit pris dans la propoſition principale ſous la même acception que dans l'incidente; les adjectifs *qualis*, *quantus*, *quot*, ſuppoſent donc de même un antécédent modifié par les adjectifs démonſtratifs, *talis*, *tantus*, *tot*, dont ils renferment la valeur. Cette conſéquence eſt juſtifiée par les exemples ſuivans: *QUALES ſumus, TALES eſſe videamur*, Cic. *Videre mihi videor TANTAM dimicationem, QUANTA nunquam fuit*, Id. *De nullo opere publico TOT ſenatûs exſtant conſulta, QUOT de meâ domo*, Id.

Les adjectifs *cujus*, *cujas*, *quotus*, ſont auſſi *conjonctifs*, & ils ſont équivalents à des périphraſes qu'il faut rappeler quand on veut en analyſer les uſages.

Cujus ſignifie *ad quem hominem pertinens* : ainſi, l'antécédent analytique de *cujus*, c'eſt *is homo*, parce que le vrai *conjonctif*, qui reſte après la décompoſition, c'eſt *qui*, *quæ*, *quod*. La troiſième égloque de Virgile commence ainſi : *Dic mihi, Damœta, CUJUM pecus?* c'eſt à dire, *Dic mihi, Damœta* (eum hominem), *CUJUM pecus* (eſt hoc pecus), ou bien *ad quem hominem pertinens* (eſt hoc pecus) : ſur quoi j'obſerverai en paſſant, que l'interrogation eſt exprimée ici poſitivement par *dic mihi*, conformément à ce que j'ai dit plus haut, dont cet exemple devient une nouvelle preuve. Cette manière de remplir la conſtruction analytique par raport à l'adjectif *cujus*, eſt autoriſée, non ſeulement par la raiſon du beſoin, telle que je l'ai expoſée, mais par l'uſage même des meilleurs écrivains; je me contenterai de citer Cicéron (III. Verrin) : *Ut optimâ conditione ſit IS, CUJA res ſit, CUJUM periculum* ; que manque-t-il avec *is*, que le nom *homo* ſuffiſamment déſigné par le genre de *is* & par le ſens?

Cujas veut dire *ex quâ regione*, ou *gente oriundus* : donc l'antécédent analytique de *cujas*, c'eſt *ea regio*, ou *ea gens*. Voici un trait remarquable de Socrate, raporté par Cicéron (V. Tuſc.) : *Socrates quidem quum rogaretur CUJATEM ſe eſſe diceret, Mundanum, inquit* ; c'eſt à dire, *quum rogaretur* (de eâ regione) *CUJATEM ſe eſſe diceret*, ou bien *ex quâ regione oriundum ſe eſſe diceret*.

QUOTUS, c'eſt la même choſe que ſi l'on diſoit *in quo ordinis numero locatus*, & par conſéquent l'analyſe aſſigne pour antécédent à cet adjectif, *is ordinis numerus*, dont l'idée eſt repriſe dans *quotus*. *Hora QUOTA eſt* (Hor.); c'eſt la même choſe que ſi l'on diſoit analytiquement (Dic mihi eum ordinis numerum) *in quo ordinis numero locata eſt* (præſens) *hora*.

Je pourrois parcourir encore d'autres *adjectifs conjonctifs* & les analyſer; mais ceux-ci ſuffiſent aux vûes de l'Encyclopédie, où il s'agit plus tôt d'expoſer des principes généraux, que de s'apeſantir ſur des détails particuliers. Ceux qui ſont capables d'entrer dans le philoſophique de la Grammaire, m'ont entendu; & ils trouveront, quand il leur plaira, les détails que je ſupprime. Au contraire, je n'en ai que trop dit pour ceux à qui les profondeurs de la Métaphyſique font tourner la tête, & qui veulent qu'on aprenne les langues comme ils ont apris le latin; ſemblables à Arlequin, qui devine que *collegium* veut dire *collège*, ils ne veulent pas que, dans *quota hora*, on voye autre choſe que *quelle heure eſt-il* : à la bonne heure; mais qu'ils s'aſſûrent, s'ils peuvent, qu'ils y voient ce qu'ils y croient voir, ou qu'ils ſont en état même de rendre raiſon de leur propre phraſe, *quelle heure eſt-il?*

Je n'irai pourtant pas juſqu'à ſupprimer en leur faveur quelques obſervations que je dois à une autre ſorte de mots *conjonctifs*, & que l'on trouve dans toutes les langues; ce ſont des adverbes.

Les uns ſont équivalents à une conjonction & à un adverbe, qui ne vient à la ſuite de la conjonction que parce qu'il en eſt l'antécédent naturel : tels ſont *qualiter*, *quàm*, *quandiù*, *quoties*, *quum*, qui renferment dans leur ſignification & qui ſuppoſent avec eux les adverbes correſpondants, *taliter*, *tàm*, *tandiù*, *toties*, *tum*. J'ai déja cité ailleurs cet exemple : *Ut QUOTIESCUMQUE gradum facies, TOTIES tibi tuarum virtutum veniat in mentem*, Cic. Je n'y en ajoûterai aucun autre, pour ne pas être trop long.

D'autres adverbes ſont *conjonctifs*, parce qu'ils ſont équivalents à une prépoſition complète, dont

le complément eſt un nom, modifié par un *adjectif conjonctif*; ainſi, ils ſuppoſent pour antécédent ce même nom modifié par l'adjectif démonſtratif correſpondant : tels ſont les adverbes *cur* ou *quare*, *quamobrem*, *quando*, *quapropter*, *quomodo*, *quoniam*, & les adverbes de lieu, *ubi*, *unde*, *quâ*, *quò*.

Cur, *quare*, *quamobrem*, *quapropter* & *quoniam*, ſont à peu près également équivalents à *ob quam rem*, qui ſont les éléments dont *quamobrem* eſt compoſé, ou bien à *propter quam cauſam*, *quâ de re*, *quâ de causâ*; d'où il faut conclure que l'antécédent, que l'analyſe leur aſſigne, doit être *ea res*, ou *ea cauſa*.

Quando veut dire *in quo tempore*, & ſuppoſe conſéquemment l'antécédent *id tempus*, exprimé ou ſouſentendu. *Quomodo* eſt évidemment la même choſe que *in* ou *ex quo modo*, & par conſéquent il doit être précédé de l'antécédent *is modus*.

Ubi veut dire *in quo loco*; *unde* ſignifie *ex quo loco*; *quâ*, c'eſt *per quem locum*; *quò* eſt équivalent à *in* ou *ad quem locum*; du moins dans les circonſtances où ces adverbes dénotent le lieu : ils ſuppoſent donc alors pour antécédent *is locus*. Quelquefois *ubi* veut dire *in quo tempore*; *unde* ſignifie ſouvent *ex quâ causâ*, ou *ex quâ origine*, ou *ex quo principio*; *quò* a par fois le ſens de *ad quem finem* : alors il eſt également aiſé de ſuppléer les antécédents.

Quidni, *quin* & *quominùs* ont encore à peu près le même ſens que *quare*, mais avec une négation de plus; ainſi, ils ſignifient *propter quam rem non*, & ce *non* doit tomber ſur le verbe de la phraſe incidente.

Tous ces mots *conjonctifs*, & d'autres que je m'abſtiens de détailler, ſont aſſujétis aux règles qui ont été établies ſur *qui*, *quæ*, *quod*, en conſéquence de ſa vertu *conjonctive* : ils ne peuvent qu'appartenir à une propoſition incidente; leur antécédent doit faire partie de la principale; s'ils ſont employés dans des phraſes interrogatives, il faut les analyſer comme celles où entre *qui*, *quæ*, *quod*, je veux dire, en rappelant l'antécédent propre & l'impératif qui doit marquer l'interrogation.

Il y a de pures conjonctions qui ſuppoſent de même un terme antécédent : telle eſt, par exemple, *ut*, que je remarquerai entre toutes les autres, comme la plus importante; mais c'eſt aux circonſtances du diſcours à déterminer l'antécédent. Par exemple, l'adverbe *ſtatim* eſt antécédent de *ut* dans ce vers de Virgile :

Ut regem æquævum crudeli vulnere vidi
Exſpirantem animam.

C'eſt l'adverbe *ſic* dans cette phraſe de Plaute : *Ut vales?* comme s'il avoit dit, *Dic mihi ſic ut vales?* C'eſt *ita* dans celle de Cicéron : *Invitus feci ut L. Flaminium de ſenatu ejicerem*, c'eſt à dire, *feci* ita *ut ejicerem*. C'eſt *adeò* dans cette autre de Plaute : *Salſa ſunt, tangere ut non velis*, c'eſt à dire, *Suni ſalſa* adeò *ut non velis tangere*. C'eſt *in hunc finem* dans ce mot de Ciron : *Ut verè dicam*, c'eſt à dire (*in hunc finem*) *ut dicam verè*, à cette fin QUE je diſe avec vérité, pour dire la vérité. C'eſt ainſi qu'il faut ramener par l'analyſe un même mot à préſenter toujours la même ſignification, autant qu'il eſt poſſible; au lieu de ſuppoſer, comme on a coutume de faire, qu'il a tantôt un ſens & tantôt un autre, parce qu'on ne fait attention qu'aux tours particuliers qu'autoriſent les différens génies des langues, ſans penſer à les comparer à la règle commune, qui eſt le lien de la communication univerſelle, je veux dire, à la conſtruction analytique.

Quoique l'on ſoit aſſez généralement perſuadé que notre langue n'eſt que peu ou point elliptique, on doit pourtant y appliquer les principes que je viens d'établir par raport au latin : nous avons, comme les latins, nos adverbes *conjonctifs*, tels que *comme*, *comment*, *combien*, *pourquoi*, *où* : notre conjonction *que* reſſemble aſſez, par l'univerſalité de ſes uſages, à l'*ut* de la langue latine, & ſuppoſe, comme elle, tantôt un antécédent & tantôt un autre, ſelon les circonſtances. *QUE ne puis-je vous obliger!* c'eſt à dire (je ſuis fâché de ce) *QUE je ne puis vous obliger*. *QUE vous êtes léger!* c'eſt à dire (je ſuis ſurpris de ce que vous êtes léger autant) *QUE vous êtes léger*, &c.

Je m'arrête, & je finis par une obſervation. Il me ſemble qu'on n'a pas encore aſſez examiné & reconnu tous les uſages de l'Ellipſe dans les langues : elle mérite pourtant l'attention des grammairiens; c'eſt l'une des clefs les plus importantes de l'étude des langues, & la plus néceſſaire à la conſtruction analytique, qui eſt le ſeul moyen de réuſſir dans cette étude. *Voyez* INVERSION, LANGUE, MÉTHODE. (*M. BEAUZÉE.*)

*(N.) RELEVÉ, SUBLIME. *Synonymes.*

On ne prend ici ces deux mots que dans le ſens où ils s'appliquent au diſcours : alors il me ſemble que celui de *Relevé* a plus de raport à la ſcience & à la nature des choſes qu'on traite; & que *Sublime* en a davantage à l'eſprit & à la manière dont on traite les choſes.

L'ENTENDEMENT HUMAIN de Locke eſt un ouvrage très-*relevé*. On trouve du *ſublime* dans les narrations de La Fontaine.

Un diſcours *relevé* eſt quelquefois guindé, & fait ſentir la peine qu'il a coûté à l'auteur : mais un diſcours *ſublime*, quoique travaillé avec beaucoup d'art, paroît toujours naturel.

Des mots recherchés, connus ſeulement des doctes, joints à des raiſonnements profonds & métaphyſiques, forment le ſtyle *relevé*. Des expreſſions également juſtes & brillantes, jointes à des penſées

Digitized by Google

vraies, finement & noblement tournées, font le ſtyle *ſublime*.

Tous les différents ouvrages de l'eſprit ne peuvent pas être *relevés*, mais ils peuvent tous être *ſublimes*; il eſt cependant plus rare d'en trouver de *ſublimes* que de *relevés*. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) REMARQUER, OBSERVER. *Synonymes.*

On *remarque* les choſes par attention, pour s'en reſſouvenir. On les *obſerve* par examen, pour en juger.

Le voyageur *remarque* ce qui le frape le plus. L'eſpion *obſerve* les démarches qu'il croit de conſéquence.

Le Général doit *remarquer* ceux qui ſe diſtinguent dans ſes troupes, & *obſerver* les mouvements de l'ennemi.

On peut *obſerver* pour *remarquer*: mais l'uſage ne permet pas de retourner la phraſe.

Ceux qui *obſervent* la conduite des autres pour en *remarquer* les fautes, le font ordinairement pour avoir le plaiſir de cenſurer, plus tôt que pour apren dre à rectifier leur propre conduite.

Lorſqu'on parle de ſoi, on s'*obſerve* & l'on ſe fait *remarquer*.

Les femmes ne s'*obſervent* plus tant qu'autrefois; leur indiſcrétion va de pair avec celle des hommes: elles aiment mieux ſe faire *remarquer* par leurs foibleſſes, que de n'être point ſêtées par la renommée. (*L'abbé* GIRARD.)

RENDRE, REMETTRE, RESTITUER. *Synonymes.*

Nous *rendons* ce qu'on nous avoit prêté ou donné. Nous *remettons* ce que nous avions en gage ou en dépôt. Nous *reſtituons* ce que nous avions pris ou volé.

On doit *rendre* exactement, *remettre* fidèlement, & *reſtituer* entièrement.

On emprunte pour *rendre*: on ſe charge d'une choſe pour la *remettre*; mais on ne prend guère à deſſein de *reſtituer*.

L'uſage emploie & diſtingue encore ces mots dans les occaſions ſuivantes. Il ſe ſert du premier à l'égard des devoirs civils, des faveurs interrompues, & des préſents ou monuments de tendreſſe. On *rend* ſon amitié à qui en avoit été privé, les lettres à une maitreſſe abandonnée.

Le ſecond ſe dit à l'égard de ce qui a été confié, & des honneurs, emplois, ou charges dont on eſt revêtu. On *remet* un enfant à ſes parents; le cordon de l'ordre, le bâton de commandement, les ſceaux, & les dignités au prince.

Le troiſième ſe place pour les choſes qui, ayant été ôtées ou retenues, ſe trouvent dues. On *reſtitue*, à un innocent accuſé, ſon état & ſon honneur; on *reſtitue* un mineur dans la poſſeſſion de ſes biens aliénés. (*L'abbé* GIRARD.)

RENONCER, RENIER, ABJURER. *Synon.*

On *renonce* à des maximes & à des uſages qu'on ne veut plus ſuivre, ou à des prétentions dont on ſe déſiſte. On *renie* le maitre qu'on ſert, ou la religion qu'on avoit embraſſée. On *abjure* l'opinion dans laquelle on s'étoit engagé, ou dont on faiſoit profeſſion publique.

Philipe V a *renoncé* à la couronne de France. S. Pierre a *renié* Jeſus-Chriſt. Henri IV a *abjuré* le calviniſme.

Abjurer ſe dit toujours en bonne part; c'eſt l'amour de la vérité & l'averſion du faux, ou du moins de ce que nous regardons comme tel, qui nous engage à faire *abjuration*. *Renier* s'emploie toujours en mauvaiſe part; un libertinage outré ou un intérêt criminel fait les renegats. *Renoncer* eſt d'uſage de l'une & l'autre façon, tantôt en bien, tantôt en mal: le choix du bon nous fait quelquefois *renoncer* à nos mauvaiſes habitudes, pour en prendre de meilleures; mais il arrive encore plus ſouvent que le caprice & le goût dépravé nous font *renoncer* à ce qui eſt bon, pour nous livrer à ce qui eſt mauvais.

L'hérétique *abjure* quand il rentre dans le ſein de l'Égliſe. Le chrétien *renie* quand il ſe fait mahométan. Le ſchiſmatique *renonce* à la communion univerſelle des Fidéles, pour s'attacher à une ſociété particulière.

Ce n'eſt que par formalité que les princes *renoncent* à leurs prétentions; ils ſont toujours prêts à les faire valoir, quand la force & l'occaſion leur en fourniſſent les moyens. Tel réſiſte aux perſécutions, qui n'eſt pas à l'épreuve des careſſes; ce qu'il défendoit avec fermeté dans l'opreſſion, il le *renie* enſuite avec lâcheté dans la faveur. Quoique l'intérêt ſoit très-ſouvent le véritable motif des *Abjurations*, je ne me défie pourtant pas toujours de leur ſincérité; parce que je ſais que l'intérêt agit ſur l'eſprit comme ſur le cœur. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) RENONCIATION, RENONCEMENT. *Synonymes.*

La déſapropriation eſt l'effet de l'un & de l'autre, & tous deux ſont des actes volontaires: voici en quoi ils diffèrent.

Renonciation eſt un terme d'affaires & de Juriſprudence; c'eſt l'abandon volontaire des droits que l'on avoit ou que l'on prétendoit ſur quelque choſe. *Renoncement* eſt un terme de ſpiritualité & de Morale chrétienne; c'eſt le détachement des choſes de ce monde & de l'amour propre.

La *Renonciation* eſt un acte extérieur, qui ne ſuppoſe pas toujours le détachement intérieur. Le *Renoncement* au contraire eſt une diſpoſition intérieure, qui n'exige pas l'abandon extérieur des choſes dont on ſe détache.

La profeſſion de la vie religieuſe exige dans l'intérieur un *Renoncement* entier de ſoi-même & de

toutes les choſes de ce monde, & emporte par le fait la *Renonciation* à tous les droits de propriété que l'on pouvoit avoir avant la prononciation des vœux. *Voyez* ABANDONNEMENT, ABDICATION, RENONCIATION, DÉMISSION, DÉSISTEMENT, *Synon.* (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) RÉPÉTITION, ſ. f. Emploi réitéré des mêmes mots. Il faut diſtinguer dans l'Élocution deux ſortes de *Répétitions*; l'une ſimple, & l'autre figurée.

§. I. La *Répétition* ſimple eſt celle qui eſt amenée bien ou mal par les vûes de la Syntaxe; on peut donc, dans ce genre, faire des *Répétitions* néceſſaires ou des *Répétitions* vicieuſes.

I. La *Répétition* ſimple eſt néceſſaire, ou pour la correction, ou pour la netteté de l'Élocution.

j. Voici les principales circonſtances où la correction exige la *Répétition* ſimple.

1°. Lorſque, dans des membres ſemblables, le même verbe ou des verbes différents ſont mis à des temps différents avec relation à un même complément; il faut *répéter* le ſujet commun à tous ces verbes, ſi c'eſt un pronom, ou l'article démonſtratif conjonctif *qui*, ou l'un des noms généraux *on*, *rien*. Je *ſoutiens* & je *ſoutiendrai toujours*..... L'on *a toujours penſé* & l'on *penſe encore avec raiſon*..... Nous *avons dit* & nous *allons prouver*, *qu'il n'y a point de véritable bonheur ſans la vertu*. *Ceux* qui *ont écouté* & qui *obſervent la parole de Dieu*. Rien *n'a touché* & rien *ne touchera jamais ſon cœur impitoyable*.

2°. On répète les pronoms des deux premières perſonnes devant des verbes différents qui ont des compléments différents, quoique ces verbes ſoient au même temps. Vous *aimerez vos ennemis*, vous *bénirez ceux qui vous maudiſſent*, vous *ferez du bien à ceux qui vous perſécutent*, vous *prierez pour ceux qui vous calomnient*.

3°. C'eſt la même choſe du ſujet *qui* dans les mêmes circonſtances. *Ceux* qui *écoutent la parole de Dieu*, qui *en méditent les oracles ſacrés*, qui *ſouffrent avec joie les tribulations où ils ſont expoſés*.

4°. Dans les circonſtances mêmes où l'on ne répéteroit pas les ſujets pronoms, parce que les verbes ſeroient tous employés ou ſans négation ou avec négation; il faut les répéter, ſi l'un des verbes a une négation & que l'autre n'en ait point. *Il eſt défendu aux juifs de travailler le jour du ſabat*; ils *n'allument point de feu* & ne *portent point d'eau*, ils *ſont comme enchaînés dans leur repos*.

5°. Cette *Répétition* eſt encore néceſſaire dans les propoſitions liées périodiquement par tout autre moyen que les conjonctions copulatives. Elle *eſt vraiment eſtimable*, *puiſqu'elle eſt ſage & modeſte*. On *ne mérite point d'être eſtimé*, *quand on ne remplit pas ſes devoirs*.

6°. On répète les pronoms en régime. *Son viſage odieux m'afflige & me pourſuit*.

7°. On répète de même l'article conjonctif *que*, ſi les verbes dont il eſt complément ont des ſujets différents, ou le même ſujet déſigné par un pronom répété. *C'eſt un malheureux*, que *les remontrances les plus affectueuſes n'ont point touché*, que *les menaces n'ont point ébranlé*, que *rien n'a jamais pu arrêter*, & que *perſonne ne ramènera jamais à ſon devoir*. *C'eſt une matière*, que *j'ai étudiée & aprofondie*, que *j'éclaircis actuellement*, & que je *mettrai dans un nouveau jour*.

8°. Si pluſieurs noms ſont réunis pour former un même ſujet ou un même complément total; il faut, ou qu'ils ſoient tous ſans article, ou que le même article ſoit répété devant chacun d'eux. Sans article: *Prières*, *remontrances*, *commandements*, *tout eſt inutile*: *Le vent renverſa tours*, *cabanes*, *palais*, *égliſes*. Avec l'article répété: *Les prières*, *les remontrances*, *les commandements*, *tout eſt inutile*: *Le vent renverſa les tours*, *les cabannes*, *les palais*, *les égliſes*: *Ses goûts*, *ſes travaux*, *ſes plaiſirs*, *tout eſt réglé*: *Céſar tourna toutes ſes forces & toutes ſes penſées contre Ambiorix*.

9°. On répète auſſi avec chaque verbe l'article indicatif *le*, *la*, *les*, qui rappelle l'idée du complément: *Je veux les voir*, *les prier*, *les preſſer*, *les importuner*, *les fléchir*.

Corneille (*Le Cid*, I. iij) avoit dit, *Je le crains & ſouhaite*: & l'Académie, dans ſes *Sentiments ſur le* CID, s'explique ainſi: » L'uſage » veut que l'on répète l'article *le*; d'autant plus » que les deux verbes ſont de ſignification fort dif» férente, & qu'autrement, le mot de *ſouhaite*, » ſans l'article, fait attendre quelque choſe en» ſuite ».

10°. Il faut répéter le verbe, quand l'un des deux membres eſt poſitif, & l'autre négatif. *Il ne s'agit point de lui enſeigner les ſciences*: *mais il s'agit de lui donner du goût*, & *des méthodes pour les aprendre quand ce goût ſera mieux développé*. Ce ſeroit une incorrection, de ſupprimer *il s'agit* dans le ſecond membre; ce ſeroit ce que du Marſais appelle une diſconvenance. *Voyez* DISCONVENANCE.

11°. On répète le verbe, quand il a le ſens actif dans un membre & le ſens paſſif dans un autre: *Ils n'ont rien écrit qui ne méritât d'être écrit*; & l'abbé Fleury a été incorrect quand il a dit, *Ils n'ont rien écrit qui ne méritât de l'être*. Beaucoup d'écrivains tombent par inattention, peut-être même par imitation, dans cette eſpèce de faute; mais les exemples ne peuvent jamais preſcrire contre la raiſon.

12°. Si le verbe a, pour compléments, un pronom qui doit le précéder & un nom qui doit le ſuivre, il faut répéter le verbe avec chacun des compléments:

compléments : on ne doit point dire, *Nous vous déclarons & en même temps à toute la terre ;* mais on doit dire, *Nous vous déclarons, & nous déclarons en même temps à toute la terre.*

13°. Si, avec de pareils compléments dans une phraſe comparative, le mot qui énonce la comparaiſon n'eſt pas immédiatement avant le *que* deſtiné à lier les termes comparés ; il faut *répéter* le verbe dans chacun des deux membres. On diroit donc bien, ſans *répéter* le verbe, *Les vrais chrétiens aiment leur prochain autant qu'eux-mêmes ;* mais il faut dire, en *répétant* le verbe ; *Les vrais chrétiens aiment auſſi ſincérement leur prochain qu'ils s'aiment eux-mêmes.*

14°. Lorſque, pour un même raiſonnement, on fait pluſieurs ſuppoſitions conſécutives qui doivent avoir le même verbe ; il faut, dans chaque ſuppoſition, le *répéter* avec tout ce qui de part & d'autre eſt commun à ce verbe. *Un prince qui aprenoit à jouer des inſtruments, ayant touché une corde pour une autre, trouva mauvais que ſon maître l'en reprît :* Si c'eſt comme *roi, lui dit le maître, vous avez raiſon ;* ſi c'eſt comme *muſicien, vous faites mal.*

15°. Il eſt néceſſaire de *répéter* les mots qui déterminent les ſens graduels des adjectifs ou des adverbes, comme *peu, trop, ſi, auſſi, très, plus, moins*, &c. *Pour oſer écrire ſur une matière* auſſi *fine* & auſſi *délicate que la langue, il faut avoir l'eſprit* très-*juſte* & très-*cultivé ; autrement, l'on ne peut avoir qu'un ſuccès* peu *brillant* & peu *ſolide, & le ſilence ſeroit un parti* plus *sûr* & plus *honnête.*

16°. Si les mots *plus, moins, mieux*, modifiant des adjectifs ou des adverbes, doivent être précédés de l'article indicatif ou d'un article poſſeſſif ; il faut *répéter* l'article autant de fois que ces mots. *C'eſt la* plus *inexcuſable & la* plus *inſupportable de ſes fautes* : Mon plus *cher* & mon plus *fidèle ami.*

17°. Vaugelas étoit d'avis (*Rem.* 58) qu'on ne *répétât* pas les prépoſitions devant les mots ſynonymes ou équipollents, & que l'on dit, par exemple, *Par les ruſes & les artifices de mes ennemis, pour le bien & l'honneur de ſon maître :* hors de là il vouloit que la prépoſition fût *répétée* devant chaque complément, & que l'on dît, Pour *le bien* & pour *le mal de ſon maître*, Par *les ruſes* & par *les armes de mes ennemis.* Mais l'Académie, dans ſon *Obſervation* ſur cette *Remarque*, déclare qu'on doit dire également, Pour *le bien* & pour *l'honneur de ſon maître ;* & que quelques académiciens n'ont pas même blâmé, Par *les ruſes* & par *les artifices de mes ennemis.*

Cette autorité doit décider ſans retour pour l'analogie, qui, en établiſſant des règles générales & ſans exception, tend à fixer l'uſage de notre langue & en favoriſe la propagation. Diſons donc hardiment, qu'il eſt plus correct de *répéter* les prépoſitions devant chaque complément ; & qu'il n'y a que des raiſons d'euphonie qui puiſſent, dans certains cas, en autoriſer la ſuppreſſion : car *impetratum eſt à conſuetudine ut peccare ſuavitatis causâ liceret.* Mais la meſure même du vers ne feroit pas toujours une juſtification ſuffiſante de cette ſuppreſſion ; & je crois répréhenſible ce vers de Th. Corneille (*Ariane*, III. j) ;

Il dépendoit de moi de parler ou me taire ;

il falloit en rigueur, de *parler ou* de *me taire.*

ij. Il eſt d'autres *Répétitions* néceſſaires à la netteté de l'Élocution.

1°. Si un membre de phraſe devient ſi long, que le raport grammatical des mots qui le commencent à ceux qui ſuivent ne ſoit plus aſſez ſenſible ; il faut *répéter* les premiers mots de ce membre immédiatement avant ceux auxquels ils ſe raportent. Exemple (de Bouhours) : Sans cet homme *audacieux, qui s'abandonna le premier à la merci des flots, & qui ne craignit ni les tempêtes, ni les écueils, ni les monſtres de la mer ;* ſans cet homme, dis-je, *à qui Horace donne un cœur de bronze, on n'auroit pas la commodité*, &c. Autre exemple (de l'abbé Mallet) : Ces grecs, *que les romains ont affecté de nous repréſenter comme des hommes vains, légers, inconſtants, & tellement amis des bagatelles, qu'à ce portrait on les prendroit volontiers pour des petits-maîtres ;* ces mêmes grecs *étoient dans le vrai des gens ſérieux & ſenſés, capables de chercher, de découvrir, d'aprofondir, & d'enviſager fixement une vérité.*

2°. Si pluſieurs propoſitions ſont ſubordonnées à un verbe principal au moyen d'un *que*, il faut *répéter* ce *que* à la tête de chacune de ces propoſitions. Exemple (de Fléchier) : *N'attendez pas, Meſſieurs*, que *j'ouvre ici une ſcène tragique ;* que *je repréſente ce grand homme étendu ſur ſes propres trophées ;* que *je découvre ce corps pâle & ſanglant, auprès duquel fume encore la foudre qui l'a frapé ;* que *je faſſe crier ſon ſang comme celui d'Abel ;* & que *j'expoſe à vos ieux l'image de la Religion & de la Patrie éplorée.*

On ne doit donc pas dire comme Th. Corneille (*Ariane*, IV. iij) ;

Soit qu'on ſe trompe ou réuſſiſſe au choix :

il devoit dire ; *ſoit* qu'*on ſe trompe ou* qu'*on réuſſiſſe au choix.*

3°. Quelquefois il ne ſuffit pas de *répéter* le *que* pour éviter l'obſcurité, parce qu'il y a d'autres compléments du verbe principal qui font perdre de vûe les raports précis de chaque membre : alors il faut, s'il eſt poſſible, changer l'ordre des compléments, & *répéter* à chaque membre le verbe principal ; à moins qu'on n'aime mieux ſe contenter d'en rappeler le ſens, en employant d'autres expreſſions qui en aprochent.

Bouhours a écrit : *J'ai exprimé autrefois, qu'il faut que le prince ſuive les règles de la religion & de la prudence pour bien gouverner, par une bouſſole tournée vers l'étoile polaire* (Non tego ni tegar); que *les principes de ſa conduite doivent être cachés, quoique ſes actions ſoient publiques, par une montre d'horloge* (Motibus arcanis); qu'*avant que d'entreprendre une guerre il doit bien conſidérer ce qu'il fait, par une licorne* (Nou impetu cæco).

Cette période eſt pleine d'équivoques groſſières & ridicules, à cauſe de la mauvaiſe diſpoſition des parties ; & l'enſemble en eſt obſcur, parce que tous les membres ſont dans la dépendance du ſeul verbe *j'ai exprimé*, qui commence la phraſe. On auroit pu dire : *Afin de marquer, qu'il faut que le prince ſuive les règles de la religion & de la prudence pour bien gouverner, j'ai autrefois propoſé une bouſſole tournée vers l'étoile polaire* (Non tego ni tegar); *dans l'intention de faire entendre, que les principes de ſa conduite doivent être cachés quoique ſes actions ſoient publiques, j'ai repréſenté une montre d'horloge* (Motibus arcanis); *& pour montrer, qu'avant d'entreprendre une guerre il doit bien conſidérer ce qu'il fait, j'ai peint une licorne* (Non impetu cæco).

4°. Lorſqu'un terme d'une ſignification vague & générale a une relation incertaine, ſur laquelle il eſt aiſé de ſe méprendre, comme un pronom de la troiſième perſonne, un adjectif poſſeſſif de la même perſonne, un mot démonſtratif, *&c ;* afin de prévenir toute équivoque, il faut hardiment *répéter* le nom auquel ſe raporte le terme d'une relation douteuſe.

*Hypéride a imité Démoſthène en tout ce qu'*il *a dit de beau.* C'eſt une phraſe équivoque, à cauſe du ſens trop vague du pronom *il*, qui peut également ſe rapporter à *Hypéride* & à *Démoſthène.* Il faut donc dire, ſelon le ſens qu'on enviſage ; *Hypéride a imité* Démoſthène *en tout ce que* Démoſthène *a de beau*, ou Hypéride *a imité Démoſthène en tout ce qu'*Hypéride *a de beau* : cette *Répétition* de l'un ou de l'autre nom, quoique peu agréable, a du moins le mérite de ſauver l'équivoque. Mais il ſeroit encore mieux de tourner la phraſe de quelque autre manière, par exemple, dans le premier ſens : *Hypéride a imité tout ce que Démoſthène a de beau ;* & dans le ſecond ſens ; *En tout ce qu'Hypéride a de beau, il a imité Démoſthène.*

La vûe *de l'eſprit a plus d'étendue que* la vûe *du corps* : cela eſt plus net, que ſi Malebranche avoit dit *celle du corps ;* parce que *celle* pourroit ſe raporter à *étendue* auſſi bien qu'à *vûe.* Il eſt vrai que, quand il y auroit *celle du corps*, le ſens total feroit peut-être aſſez voir que *celle* ſe raporte à *vûe*, & non pas à *étendue ;* mais ce n'eſt pas au ſens à faire entendre les paroles, c'eſt aux paroles à faire entendre le ſens.

5°. Preſque toujours on doit, dans les derniers membres, ſupprimer les termes déja énoncés dans le premier, afin de donner à l'Élocution la briéveté & la rapidité qu'exige l'activité de l'eſprit : mais ſi cette ellipſe donnoit lieu à la moindre équivoque, il faut préférer la *Répétition*, parce que la perſpicuité eſt préférable à la briéveté.

Ainſi, Boſſuet auroit pu dire, *Le courage avoit plus beſoin d'être réprimé, que la lâcheté d'être excitée :* mais l'auditeur pouvoit croire que *d'être excitée* étoit le complément du nom *lâcheté*, comme quand on dit *la lâcheté de mentir, la lâcheté de rougir de ſa religion ;* au lieu que *d'être excitée* eſt le complément d'*avoir beſoin.* L'orateur a donc eu raiſon de prévenir la mépriſe par une *Répétition*, & de dire, *Le courage* avoit *plus* beſoin *d'être réprimé, que la lâcheté n'*avoit beſoin *d'être excitée.*

Si l'on diſoit ſimplement ; *Je vous aime auſſi tendrement que mon frère ;* il y auroit équivoque : pour l'éviter, il faut uſer de *Répétition* & dire, ſelon la manière dont on l'entend, *Je vous* aime *auſſi tendrement que mon frère* vous aime, ou bien, *Je vous* aime *auſſi tendrement que* j'aime *mon frère.*

II. La *Répétition* ſimple eſt vicieuſe, dès qu'elle introduit dans l'Élocution de l'obſcurité, de la cacophonie, ou de l'inutilité ; ce qui ſe fait en pluſieurs manières.

1. La *Répétition*, dans la même phraſe, d'un mot général qu'on y prend en deux ſens différents, eſt une ſource d'obſcurité.

1°. *On répété. On peut à peu près tirer le même avantage d'un livre où on a gravé ce qui nous reſte des antiquités de cette ville :* les deux *on* ſe raportent à des ſujets differents, qu'on eſt toutefois tenté de prendre pour le même ; il faut dire, *où eſt gravé ce qui nous reſte*, &c.

2°. Pronom de la troiſième perſonne. *Ce n'eſt pas ſans raiſon qu'il eſt conſidéré comme le père du Monaſtère, puiſque c'eſt par* ſa *vigilance & par ſes ſoins qu'*il *ſubſiſte.* S'agit-il de la *vigilance* & des *ſoins* de l'homme ou du Monaſtère ? eſt-ce l'homme où le Monaſtère qui *ſubſiſte ?* L'incertitude ſera levée, ſi l'on dit, *Puiſque c'eſt par la vigilance & par les ſoins* de cet homme *que* le Monaſtère *ſubſiſte.*

3°. Prépoſitions. *Les ennemis étoient* ſur *le point de fondre* ſur *eux.* Ces deux *ſur*, pris en des ſens différents, jettent de l'obſcurité dans la phraſe : dites, *Les ennemis etoient près de fondre ſur eux.*

Il fut obligé de ſe déclarer pour *l'un d'eux*, pour *ne les avoir pas tous deux* pour *ennemis.* On eſt étourdi par cette triple *Répétition* de *pour*, & l'on eſt tenté de les prendre tous trois dans le même ſens : il étoit aiſé de dire ſans cacophonie & ſans obſcurité, *Il fut obligé de ſe déclarer en faveur de l'un d'eux, afin de ne les avoir pas tous deux pour ennemis.*

Digitized by Google

Il n'eſt pas difficile de généraliſer cette remarque, & de l'étendre à toutes les prépoſitions. *Voyez* PRÉPOSITION.

4°. Conjonctions. *Ne conſidérons plus la mort* comme *des païens*, *mais* comme *des chrétiens*, *c'eſt à dire*, *avec l'eſpérance*, comme *S. Paul l'ordonne.* J'ai déja remarqué ailleurs (*voyez* PRÉPOSITION) en quoi pèche cette triple *Répétition* de *comme*; c'eſt que le troiſième n'a pas le même ſens que les deux premiers, & qu'il faut le changer en diſant, *ainſi que S. Paul l'ordonne.*

ij. La *Répétition* d'un même mot avec le même ſens dans des phraſes ſubordonnées les unes aux autres, outre qu'elle peut occaſionner quelque obſcurité, jette au moins de la cacophonie dans l'Élocution.

1°. La même prépoſition *répétée*. *Cela eſt approuvé* par *des hommes conſidérables* par *leur mérite*: il vaut mieux dire, *Cela eſt approuvé par des hommes que leur mérite rend conſidérables*; ou bien, *Cela a l'approbation d'hommes conſidérables par leur mérite*; ou de toute autre manière qui fera diſparoître la cacophonie des deux *par* ſubordonnés.

La délicateſſe des *penſées* de *l'auteur* de *l'Éloge* de *Trajan*: on peut éviter cette cacophonie monotone en variant les tours; par exemple, *La délicateſſe qui caractériſe les penſées* de *l'auteur auquel nous devons l'Éloge* de *Trajan.*

2°. Conjonction *répétée*. Fléchier dit, en parlant d'un juge méchant & d'un juge ignorant: *L'un pèche avec connoiſſance, & il eſt plus inexcuſable*; mais *l'autre pèche ſans remords, & il eſt plus incorrigible*: mais *ils ſont également criminels à l'égard de ceux qu'ils condamnent, ou par erreur ou par malice.* Ces deux *mais* ſont mal ſonnants; la ſimple ſuppreſſion du premier ſauvoit la cacophonie.

Si *l'on veut juger ſi l'on ſera du nombre des élus, on n'a qu'à voir*, &c. Ces deux *ſi*, dont l'un eſt ſubordonné à l'autre, font un mauvais effet; il falloit dire, *Pour juger ſi l'on ſera du nombre des élus*; ou bien, *Veut-on juger ſi l'on ſera du nombre des élus? on n'a qu'à voir*, &c.

Il eſt de grande importance que les rois & les magiſtrats ne donnent que de bons exemples: car *l'imitation eſt le reſſort le plus puiſſant dont l'uſage ſe ſert pour établir ſa tyrannie*; car *ceux qui ne ſe conduiſent pas par raiſon, ſe laiſſent conduire par l'imitation.* Il étoit aiſé d'éviter le concours mal ſonnant de ces deux *car*, en mettant *parce que* au lieu du ſecond.

3°. Article conjonctif *répété*. *Les meſures* que *celui* que *je défends a priſes.* Cette *Répétition* ſeroit moins vicieuſe, ſi l'on avoit ſéparé davantage le *que*, en diſant, *Les meſures* qu'*a priſes celui* que *je défends*; d'autant que le matériel du premier eſt changé pour l'oreille de *que* en *qu'a*: mais le mieux étoit d'en ſupprimer un, & de dire, *Les meſures que ma partie a priſes*; ou bien, *les meſures priſes par celui que je défends.*

iij. Il y a des *Répétitions* purement matérielles, qu'on éviteroit en changeant le mot en un autre, ou même en ſupprimant des mots inutiles.

1°. *Répétitions* qui exigent un changement. *Après qu'elle eut vu la magnificence du roi, la ſageſſe de ſes diſcours, ſa pénétration dans les choſes les plus cachées, l'ordre de ſa maiſon, & le nombre de ſes officiers; elle étoit toute hors hors d'elle*, dit *l'Écriture*, & *elle* dit *à ce prince*: *Je reconnois maintenant que tout ce qu'on m'a* dit *de vous eſt véritable.* Pour faire diſparoître les deux premiers *dit*, on pouvoit mettre au lieu du premier, *ſelon la Remarque de l'Écriture*; & au lieu du ſecond, *elle parla ainſi à ce prince.*

Dans ſa douleur il alla *au fond du vaiſſeau, où il ſe laiſſa* aller *à un ſommeil profond.* Pour ne pas employer deux fois *aller*, on pouvoit dire au premier, *il deſcendit*; ou au ſecond, *il tomba.*

Cette victoire de Juda, qui fut *honorée parmi les juifs d'une fête ſolennelle*, fut *la dernière qu'il remporta.* Pour éviter le premier *fut*, il n'y avoit qu'à dire, *que les juifs honorèrent d'une fête ſolennelle.*

2°. *Répétitions* qui exigent une ſuppreſſion. *Soit que la choſe dont on les loue ne ſoit pas véritable, ou*, ſi elle eſt véritable, *qu'elle ne ſoit pas digne de louange.* Il y a de trop, *ſi elle eſt véritable.*

Il eſt donc viſible qu'étant nouvelles comme elles ſont, elles ſont *des preuves ſenſibles de la nouveauté des hommes.* Ôtez *comme elles ſont*, & vous délivrerez l'oreille de l'eſpèce d'écho qui amène le ſecond *elles ſont*, & qui ne ſert de rien au ſens.

On l'avoit confiée à une tante qu'elle avoit, *qui* avoit *un fort grand mérite.* Cette eſpèce de tautologie eſt d'autant plus choquante, qu'il étoit aiſé de dire plus brièvement, *On l'avoit confiée à une tante d'un fort grand mérite.*

La *Periſſologie*, la *Tautologie*, la *Battologie*, ſont auſſi des *Répétitions* vicieuſes. *Voyez ces* mots.

§. II. La *Répétition* figurée eſt une figure d'Élocution, que l'on affecte dans des vûes particulières d'ornement ou d'énergie, & indépendamment des beſoins de la Syntaxe. Selon les différentes ſituations des mots répétés, on a diſtingué différentes eſpèces de *Répétitions*, qui ſont autant de figures particulières caractériſées par des noms propres.

Les unes ſont *parallèles*, parce que les mots *répétés* ſont placés ſemblablement dans des membres ſemblables; ce ſont l'*Anaphore*, la *Converſion*, & la *Complexion.*

Les autres ſont *antiparallèles*, parce que les mots *répétés* ſont, ou dans le même membre, ce

qui donne la *Réduplication*; ou placés diverſement dans des membres ſemblables, ce qui produit l'*Anadiploſe*, la *Concaténation*, l'*Epanadiploſe*, & l'*Antimétabole*. *Voyez* tous ces mots. (*M. BEAUZÉE.*)

* RÉPONSE, RÉPLIQUE, REPARTIE. *Synonymes.*

(¶ La *Réponſe* ſe fait à une demande ou à une queſtion. La *Réplique* ſe fait à une *Réponſe* ou à une remontrance. La *Repartie* ſe fait à une raillerie ou à un diſcours offenſant.

Les Scolaſtiques enſeignent à propoſer de mauvaiſes difficultés & à y donner encore de plus mauvaiſes *Réponſes*. Il eſt plus grand d'écouter une ſage remontrance & d'en profiter, que d'y *répliquer*. On ne ſe défend jamais mieux contre les paroles piquantes, que par des *Reparties* fines & honnêtes.

Le mot de *Réponſe* a, dans ſa ſignification, plus d'étendue que les deux autres: on *répond* aux queſtions des perſonnes qui s'informent; aux demandes de celles qui attendent des grâces ou des ſervices; aux interrogations des maîtres & des juges; aux arguments de ceux qui nous exercent dans les écoles; aux lettres qu'on a reçues; & aux difficultés qui ſont propoſées touchant la conduite, les affaires, & les ſentimens.

Le mot de *Réplique* a un ſens plus reſtreint; il ſuppoſe une diſpute commencée, à l'occaſion des diverſes opinions qu'on ſuit, ou des différents ſentiments dans leſquels on eſt, ou des partis & des intérêts oppoſés qu'on a embraſſés: on *réplique* à la *Réponſe* d'un auteur qu'on a critiqué, aux réprimandes de ceux dont on ne veut pas recevoir de correction, & aux plaidoyers ou aux écritures de l'avocat de la partie adverſe.

Le mot de *Repartie* a une énergie propre & particulière, pour faire naître l'idée d'une apoſtrophe perſonnelle contre laquelle on ſe défend; ſoit ſur le même ton, en apoſtrophant auſſi de ſon côté; ſoit ſur un ton plus honnête, en émouſſant ſeulement les traits qu'on nous lance: on fait des *Reparties* aux gens qui veulent ſe divertir à nos dépens, à ceux qui cherchent à nous tourner en ridicule, & aux perſonnes qui n'ont dans la converſation aucun ménagement pour nous.

La *Réponſe* doit être claire & juſte; il faut que ce ſoit le bon ſens & la raiſon qui la dictent. La *Réplique* doit être forte & convaincante; il faut que la vérité y paroiſſe armée & fortifiée de toutes les preuves. La *Repartie* doit être vive & prompte; il faut que le ſel de l'eſprit y domine & la faſſe briller.

Il faut élever les enfants à faire toujours, autant qu'il ſe peut, des *Réponſes* préciſes & judicieuſes; & leur faire ſentir qu'il y a plus d'honneur pour eux à écouter, qu'à faire des *Répliques* à ceux qui ont la bonté de les inſtruire: mais il n'eſt pas toujours à propos de blâmer leurs petites *Reparties*, quoiqu'un peu contraires à la docilité, de peur d'emouſſer leur eſprit par une gêne trop ſévère.) (*L'abbé GIRARD.*)

I. Une belle *Réponſe* eſt celle de la maréchale d'Ancre, qui fut brûlée en place de Grève comme ſorcière. Le conſeiller Courtin, interrogeant cette femme infortunée, lui demanda de quel ſortilège elle s'étoit ſervie pour gouverner l'eſprit de Marie de Médicis: » Je me ſuis ſervie, *répondit* la ma» réchale, du pouvoir qu'ont les âmes fortes ſur les » eſprits foibles ».

On demandoit à Ariſtarque pourquoi il n'écrivoit point: » Je ne peux pas écrire ce que je voudrois, » *répondit*-il, & je ne veux pas écrire ce que je » pourrois ».

Un ſatirique ſpirituel, interrogé ſur ce qu'il penſoit d'un tableau du cardinal de Richelieu, qui s'y étoit fait peindre tenant un globe à ſa main, avec ces mots latins, *Hoc ſtante cuncta moventur* (En ſubſiſtant il donne le mouvement à tout), *répondit* vivement, *Ergo cadente omnia quieſcent* (Lorſqu'il ne ſubſiſtera plus, tout ſera donc en repos.)

Je mets au rang des belles *Réponſes* de l'Antiquité celle de Marius à l'officier de Sextilius préteur d'Afrique. Cet officier, après lui avoir défendu de la part de ſon maître de mettre le pied dans ſon gouvernement, lui demanda ſa *Réponſe*: » & » alors Marius lui *reſpondit* avec un ſouſpir tou» chant, tiré du profond du cueur, *Tu diras à* » *Sextilius, que tu as veu Caius-Marius banny* » *de ſon païs, aſſis entre les ruines de la ville* » *de Carthage*; par laquelle *Reſponſe* il mettoit » ſagement, au devant des yeux de ce Sextilius, » l'exemple de la ruine de celle puiſſante cité & » la mutation de ſa fortune, pour l'aduertir qu'il luy » en pouuoit bien autant aduenir. ». (*Plut. trad. d'Amyot.*)

II. Une femme vint le matin ſe plaindre à Soliman II, que la nuit, pendant qu'elle dormoit, ſes janiſſaires avoient tout emporté de chez elle. Soliman ſourit & *répondit*, qu'elle avoit donc dormi bien profondément, ſi elle n'avoit rien entendu du bruit qu'on avoit dû faire en pillant ſa maiſon: » Il eſt vrai, Seigneur, *répliqua* cette femme, » que je dormois profondément, parce que je » croyois que ta Hauteſſe veilloit pour moi ». Le ſultan admira cette *Réplique* & la recompenſa.

Dans le procès de François de Montmorenci, comte de Luze & de Bouteville, M.e du Châtelet fit pour ſa défenſe un Mémoire également éloquent & hardi. Le cardinal de Richelieu lui reprocha fortement d'avoir mis au jour ce Mémoire pour condamner la juſtice du prince: » Pardonnez-moi, lui *répliqua*» t-il; c'eſt pour juſtifier ſa clémence, s'il a la » bonté d'en uſer envers un des plus honnêtes & » des plus vaillants hommes de ſon royaume ».

III. Entre les *Reparties* où règne l'eſprit d'une

noble galanterie, on peut citer celle de M. de Buſſy. *Vous me regardez auſſi*, lui dit une belle femme : » Madame, lui *repartit*-il, on ſait ſi » bien qu'il faut vous regarder, que qui ne le » fait pas dans une compagnie y entend ſûrement » fineſſe ».

On peut mettre au nombre des belles *Reparties* celle de mylord Bedfort à Jâques II, roi d'Angleterre. Ce roi, preſſé par le prince d'Orange, aſſembla ſon Conſeil, & s'adreſſant au comte de Bedfort en particulier, *Mylord*, dit-il, *vous êtes un très-bon homme & qui avez un grand crédit; vous pouvez préſentement m'être très-utile :* » Sire, *repartit* le comte, je ſuis vieux & peu en » en état de ſervir votre Majeſté; mais j'avois au- » trefois un fils, qui pourroit en effet vous rendre » de grands ſervices s'il étoit encore en vie ». Il parloit du lord Ruſſel, ſon fils, qui avoit été décapité ſous le dernier règne & ſacrifié à la vengeance du même roi qui lui demandoit ce bon office. Cette admirable *Repartie* frapa Jâques II comme d'un coup de foudre; il reſta muet ſans *répliquer* un ſeul mot.

S. Thomas d'Aquin entroit dans la chambre du pape Innocent IV, pendant que l'on y comptoit de l'argent, ſur quoi le pape lui dit ; » Vous » voyez que l'Égliſe n'eſt plus dans le ſiecle où » elle diſoit, *Je n'ai ni or ni argent* : le docteur » angélique *repartit*, » Il eſt vrai, ſaint Pére; » mais elle ne dit plus au boiteux, *Lève-toi & » marche* ». (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

Voyez encore d'autres exemples de *Réponſes*, de *Répliques*, & de *Reparties*, dans les articles BEAU, JOLI, *Synon.* & FINESSE, DÉLICATESE, *Synon.*

(N.) RÉPUTATION, CÉLÉBRITÉ, RENOMMÉE, CONSIDÉRATION. *Synonymes.*

Le déſir d'occuper une place dans l'opinion des hommes a donné naiſſance à la *Réputation*, à la *Célébrité*, & à la *Renommée*; reſſorts puiſſants de la ſociété, qui partent du même principe, mais dont les moyens & les effets ne ſont pas totalement les mêmes.

Pluſieurs moyens ſervent également à la *Réputation* & à la *Renommée*, & ne different que par les degrés; d'autres ſont excluſivement propres à l'un ou à l'autre.

Une *Réputation* honnête eſt à la portée du commun des hommes; on l'obtient par les vertus ſociales & la pratique conſtante de ſes devoirs : cette eſpèce de *Réputation* n'eſt à la vérité ni étendue ni brillante, mais elle eſt ſouvent la plus utile pour le bonheur.

L'eſprit, les talents, le génie procurent la *Célébrité*; c'eſt le premier pas vers la *Renommée*, qui n'en différe que par plus d'étendue : mais les avantages en ſont peut-être moins réels que ceux d'une bonne *Réputation*.

Deux ſortes d'hommes ſont faits pour la *Renommée*. Les premiers, qui ſe rendent illuſtres par eux-mêmes, y ont droit : les autres, qui ſont les princes, y ſont aſſujétis; ils ne peuvent échaper à la *Renommée*. On remarque également, dans la multitude, celui qui eſt plus grand que les autres, & celui qui eſt placé ſur un lieu plus élevé : on diſtingue en même temps, ſi la ſupériorité de l'un & de l'autre vient de la perſonne ou du lieu où elle eſt placée. Tels ſont le rapoit & la différence qui ſe trouvent entre les grands hommes & les princes qui ne ſont que princes. Les qualités qui ſont uniquement propres à la *Renommée*, s'annoncent avec éclat : telles ſont les qualités des hommes d'État, deſtinés à faire la gloire, le bonheur ou le malheur des peuples, ſoit par les armes ſoit dans le gouvernement. Les grands talents, les dons du génie, procurent autant ou plus de *Renommée* que les qualités de l'homme d'État; & ordinairement tranſmettent un nom à une poſtérité plus reculée. Quelques-uns des talents qui font la *Renommée*, ſeroient inutiles & quelquefois dangereux dans la vie privée. Tel a été un héros, qui, s'il fût né dans l'obſcurité, n'eût été qu'un brigand, & au lieu d'un triomphe n'eût merité qu'un ſupplice. Il y a eu dans tous les genres des grands hommes, qui, s'ils ne le fuſſent pas devenus faute de quelques circonſtances, n'auroient jamais pu être autre choſe & auroient paru incapables de tout.

La *Réputation* & la *Renommée* peuvent être fort différentes & ſubſiſter enſemble. Un homme d'État ne doit rien négliger pour ſa *Réputation*; mais il ne doit compter que ſur la *Renommée*, qui peut ſeule le juſtifier contre ceux qui attaqueroient ſa *Réputation* : il en eſt comptable au monde; & non pas à des particuliers intereſſés, aveugles, ou téméraires.

Ce n'eſt pas qu'on ne puiſſe mériter à la fois une grande *Renommée* & une mauvaiſe *Réputation* : mais la *Renommée*, portant principalement ſur des faits connus, eſt ordinairement mieux fondée que la *Réputation*, dont les principes peuvent être equivoques. La *Renommée* eſt aſſez conſtante & uniforme; la *Réputation* ne l'eſt preſque jamais. Ce qui peut conſoler les grands hommes ſur les injuſtices qu'on fait à leur *Réputation*, ne doit pas la leur faire ſacrifier légèrement à la *Renommée*; parce qu'elles ſe prêtent réciproquement beaucoup d'éclat. Quand on fait le ſacrifice de la *Réputation* par une circonſtance forcée de ſon état; c'eſt un malheur qui doit ſe faire ſentir, & qui exige tout le courage que peut inſpirer l'amour du bien public. Ce ſeroit aimer bien généreuſement l'humanité, que de la ſervir au mépris de la *Réputation* : ou ce ſeroit trop mépriſer les hommes, que de ne tenir aucun compte de leurs jugements; & dans ce cas les tiendroit-on? Quand le ſacrifice de la *Réputation* à la *Renommée* n'eſt pas forcé par le devoir, c'eſt une grande folie; parce qu'on

jouït réellement plus de ſa *Réputation* que de ſa *Renommée*. On ne jouit en effet de l'amitié, de l'eſtime, du reſpect, & de la *Conſidération*, que de la part de ceux dont on eſt entouré : il eſt donc plus avantageux que la *Réputation* ſoit honnête, que ſi elle n'étoit qu'étendue & brillante. La *Renommée* n'eſt, dans bien des occaſions, qu'un hommage rendu aux ſyllabes d'un nom.

Si on réduiſoit la *Célébrité* à ſa valeur réelle, on lui feroit perdre bien des ſectateurs. La *Réputation* la plus étendue eſt toujours très-bornée; la *Renommée* même n'eſt jamais univerſelle. A prendre les hommes numériquement, combien y en a-t-il à qui le nom d'Alexandre n'eſt jamais parvenu? ce nombre ſurpaſſe, ſans aucune proportion, ceux qui ſavent qu'il a été le conquérant de l'Aſie. Combien y avoit-il d'hommes qui ignoroient l'exiſtence de Kouli-kam, dans le temps qu'il changeoit une partie de la face de la terre? On ſe flatte du moins que l'admiration des hommes inſtruits doit dédommager de l'ignorance des autres: mais le propre de la *Renommée* eſt de compter, de multiplier les voix, & non pas de les apprécier. Cependant pluſieurs ne plaignent ni travaux ni peines, uniquement pour être connus: ils veulent qu'on parle d'eux, qu'on en ſoit occupé; ils aiment mieux être malheureux qu'ignorés: celui dont les malheurs attirent l'attention eſt à demi conſolé.

Quand le déſir de la *Célébrité* n'eſt qu'un ſentiment; il peut être, ſuivant ſon objet, honnête pour celui qui l'éprouve & utile à la ſociété. Mais ſi c'eſt une manie; elle eſt bientôt injuſte, artificieuſe, & aviliſſante par les manœuvres qu'elle emploie : l'orgueil fait faire autant de baſſeſſes que l'intérêt. Voilà ce qui produit tant de *Réputations* uſurpées & peu ſolides. Rien ne rendroit plus indifférent ſur la *Réputation*, que de voir comment elle s'établit ſouvent, ſe détruit, ſe varie, & quels ſont les auteurs de ces révolutions. Il arrive ſouvent que le Public eſt étonné de certaines *Réputations* qu'il a faites: il en cherche la cauſe; & ne pouvant la découvrir, parce qu'elle n'exiſte pas, il n'en conçoit que plus d'admiration & de reſpect pour le fantôme qu'il a créé. Ces *Réputations* reſſemblent aux fortunes qui, ſans fonds réels, portent ſur le crédit & n'en ſont que plus brillantes. Comme le Public fait des *Réputations* par caprice; des particuliers en uſurpent par manège, ou par une ſorte d'impudence, qu'on ne doit pas même honorer du nom d'amour propre. On entreprend de deſſein formé de faire une *Réputation*, & l'on en vient à bout : quelque brillante que ſoit une telle *Réputation*, il n'y a quelquefois que celui qui en eſt le ſujet qui en ſoit la dupe; ceux qui l'ont créée ſavent à quoi s'en tenir, quoiqu'il y en ait auſſi qui finiſſent par reſpecter leur propre ouvrage : d'autres, frapés du contraſte de la perſonne & de la *Réputation*, ne trouvant rien qui juſtifie l'opinion publique, n'ôſent manifeſter leur ſentiment propre; ils aquieſcent au préjugé par timidité, complaiſance, ou intérêt; de ſorte qu'il n'eſt pas rare d'entendre quantité de gens répéter le même propos, qu'ils déſavouent tous intérieurement. Les *Réputations* uſurpées qui produiſent le plus d'illuſion ont toujours un côté ridicule, qui devroit empêcher d'en être fort flatté; cependant on voit quelquefois employer les mêmes manœuvres par ceux qui auroient aſſez de mérite pour s'en paſſer : quand le mérite ſert de baſe à la *Réputation*, c'eſt une grande maladreſſe que d'y joindre l'artifice; parce qu'il nuit plus à la *Réputation* méritée, qu'il ne ſert à celle qu'on ambitionne. Une ſorte d'indifférence ſur ſon propre mérite eſt le plus ſûr appui de la *Réputation*; on ne doit pas affecter d'ouvrir les yeux de ceux que la lumière éblouit : la modeſtie eſt le ſeul éclat qu'il ſoit permis d'ajouter à la gloire. Si les *Réputations* ſe forment & ſe détruiſent avec facilité, il n'eſt pas étonnant qu'elles varient & ſoient ſouvent contradictoires dans la même perſonne. Tel a une *Réputation* dans un lieu, qui dans un autre en a une toute différente; il a celle qu'il mérite le moins, & on lui refuſe celle à laquelle il a le plus de droit : on en voit des exemples dans tous les ordres. Ces faux jugements ne partent pas toujours de la malignité; les hommes font beaucoup d'injuſtices ſans méchanceté, par légèreté, précipitation, ſottiſe, témérité, imprudence. Les déciſions haſardées avec le plus de confiance font le plus d'impreſſion. Eh! qui ſont ceux qui jouiſſent du droit de prononcer? des gens qui, à force de braver le mépris, viennent à bout de ſe faire reſpecter & de donner le ton; qui n'ont que des opinions, & jamais de ſentiments; qui en changent, les quittent, & les reprennent, ſans le ſavoir ni s'en douter; ou qui ſont opiniâtres ſans être conſtants. Voilà cependant les juges des *Réputations*: voilà ceux dont on mépriſe le ſentiment, & dont on recherche le ſuffrage; ceux qui procurent la *Conſidération*, ſans en avoir eux-mêmes aucune.

La *Conſidération* eſt différente de la *Célébrité*; la *Renommée* même ne la donne pas toujours, & l'on peut en avoir ſans impoſer par un grand éclat. La *Conſidération* eſt un ſentiment d'eſtime mêlé d'une ſorte de reſpect perſonnel qu'un homme inſpire en ſa faveur. On peut en jouïr également parmi ſes inférieurs, ſes égaux, & ſes ſupérieurs en naiſſance : on peut, dans un rang élevé ou avec une naiſſance illuſtre, avec un eſprit ſupérieur ou des talents diſtingués; on peut, même avec de la vertu, ſi elle eſt ſeule & dénuée de tous les autres avantages, être ſans *Conſidération* : on peut en avoir avec un eſprit borné, ou malgré l'obſcurité de la naiſſance ou de l'état. La *Conſidération* ne ſuit pas néceſſairement le grand homme: l'homme de mérite y a toujours droit; & l'homme de mérite eſt celui qui, ayant toutes les qualités & tous les avantages de ſon état, ne les ternit par aucun endroit. Pour donner enfin une idée plus préciſe de

Digitized by Google

la *Conſidération* : on l'obtient par la réunion du mérite, de la decence, du reſpect pour ſoi même; par le pouvoir coonu d'obliger & de nuire; & par l'uſage éclairé qu'oo fait du premier, en s'abſtenant de l'autre.

On doit conclure de l'analyſe que nous venons de faire, & de la diſcuſſion dans laquelle nous ſommes entrés; que la *Renommée* eſt le prix des talents ſupérieurs, ſoutenus de grands efforts, dont l'effet s'etend ſur les hommes en général ou dn moins ſur une nation; que la *Réputation* a moins d'étendue que la *Renommée*, & quelquefois d'autres principes; que la *Réputation* uſurpée n'eſt jamais sûre; que la plus honnête eſt toujours la plus utile; & que chacun peut aſpirer à la *Conſidération* de ſon état. *Voyez* CONSIDÉRATION, RÉPUTATION, *Synon.* & FAMEUX, ILLUSTRE; CÉLÈBRE, RENOMMÉ, *Synon.* (*DUCLOS.*)

(N.) RETENTISSANT, E, adj. *Dans le ſens actif*, Qui répercute le ſon avec force. *Dans le ſens paſſif*, Qui eſt rendu éclatant par la répercuſſion. C'eſt donc nn adjectif moyen. *Voyez* MOYEN.

Les voix élémentaires ſont on labiales (*voyez* LABIAL), ou *retentiſſantes*. Celles-ci exigent nne ſimple onverture plus ou moins grande de la bouche, dans la cavité de laquelle elles ſe font cotendre; & elles y *retentiſſent* en effet, puiſque l'air ſonore y eſt effectivement répercuté par la voute du palais: A, È, É, I, ſont les quatre voix *retentiſſantes*. *Voyez* les articles de ces lettres, & le mot VOIX. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) RÉTICENCE, ſ. f. Figure de penſée par fiction, qui conſiſte à ioterrompre ſubitement une phraſe commencée, comme ſi l'on étoit violemmeot entraîné par une paſſion qui ſe réveille tout à coup, ou arrêté par une réflexion qui empêche de cootinuer: dans l'une & dans l'autre ſuppoſition, le pen qu'on a dit, avec le ſeecours des circonſtances, doit ſuffire pour faire deviner ee que l'on ne dit pas; & c'eſt ſouvent un moyen d'en faire imaginer beaucoup plus qu'on ne ſe ſeroit permis d'en dire. » Cette figure, dit M. l'abbé de Beſplas, dans ſon *Eſſai ſur l'éloquence de la Chaire*, en parlant des *Images ou figures*, » Cette figure fait tourner à la gloire de l'orateur » toutes les penſées qu'il n'exprime pas, & qui » naiſſent en foule dans l'eſprit de ceux qui l'écou» tent: mais auſſi ne faut-il employer ce moyen, » que dans le moment où l'art parvenu à ſon plus » haut point, où les ſentiments pouſſés à leur » dernier terme, ne laiſſent pour tonte reſſource » que le ſilence & tont ee qu'il peut inſpirer «.

En voici nn exemple, où la *Réticence* eſt cauſée par un effroi ſubit :

Le canon, ſi fatal aux plus braves guerriers,
N'a jamais des héros reſpecté les lauriers!
Et ceux dont votre front ſe fait uoe couroone,
N'en garantiſſeot pas votre illuſtre perſoone:
Il ne faut qu'un malheur... Dieu! je n'ôſe y penſer;
Je ſens à ce diſcours tout mon ſang ſe glacer.

Quelquefois la modération ſuſpend l'impétuoſité de la eolère : c'eſt ainſi que Neptune (*Æneid.* I. 132—136), gourmandant avec vigueur les vents qui s'étoient dechaînés eontre la flotte d'Énée, s'arrête tout à coup par modération & afin d'apaiſer la tempête :

Tantane vos generis tenuit fiducia veſtri?
Jam cœlum terramque meo ſine numine, Venti,
Miſcere & tantas audetis tollere moles?
Quos ego ... Sed motos præſtat componere fluctus;
Poſt mihi non ſimili pœnâ commiſſa luetis.

C'eſt de même par modération, mais par nne modération feinte, qu'Athalie, furieuſe contre Joad, emploie la *Réticence* (*Act.* V, *ſc.* v):

Eo l'apui de ton Dieu tu t'étois repoſé:
De ton eſpoir frivole es-tu déſabuſé?
Il laiſſe en mon pouvoir & ſon temple & ta vie.
Je devrois, ſur l'autel où ta main ſacrifie,
Te... Mais du prix qu'on m'offre il faut me contenter;
Ce que tu m'a promis, ſonge à l'exécuter.

Quelquefois la *Réticence* eſt amenée par un motif de bienveillance, d'eſtime, de reſpect, *&c.* Fléchier (*Panégyr. de S. Thomas de Cantorbery*, Part. II) parle des courtiſans lâches & mercénaires, qui, pour flatter le roi d'Angleterre, eurent la baſſeſſe de devenir les meurtriers du S. archevêque : *Ils partent de la Cour*, dit-il, *ils paſſent la mer, ils arrivent, ils entrent dans l'egliſe où le ſaint célebroit l'office; & s'avançant vers lui, la fureur dans le cœur, le feu dans les ieux, le fer à la main, ſans reſpect des autels, ni du ſanctuaire de Jéſus-Chriſt, ni de ſes miniſtres .... Vous entendez preſque le reſte, Meſſieurs; & je voudrois pouvoir me diſpenſer de vous repréſenter un ſi pitoyable ſpectacle.*

Dans la *Phèdre* de Racine (*Act.* V, *ſc.* iij), Aricie, qui voodroit faire connoître à Théſée l'innocence d'Hippolyte, n'ôſe ponrtaot lui dévoiler l'amour ioceſtueux de Phèdre; mais par uoe *Réticence* réfléchie, elle le mène du moins à ſoupçonner que ce prince eſt victime de la calomnie :

Prenez garde, Seigoeur; vos invincibles mains
Ont de monſtres ſans nombre affranchi les humains:
Mais tout n'eſt pas détruit, & vous ên laiſſez vivre
Un... Votre fils, Seigneur, me défend de pourſuivre:
Ioſtruite du reſpect qu'il veut vous conſerver,
Je l'affligerois trop ſi j'ôſois achever.

Tu iſta nunc audes dicere, qui nuper Tu ôſes maintenant tenir ce diſcours, toi qui der-

alienæ domui ... Non auſim dicere ; ne, quam te digna dixero, me indignum quidpiam dixiſſe videar. (IV, Ad Heren. XXX, 41,) nièrement au ſujet de la maiſon d'un autre . . . Je n'ôſe achever, de peur qu'après avoir dit une choſe digne de toi, je ne paroiſſe en avoir dit une indigne de moi.

C'eſt un exemple que cite l'auteur, pour faire comprendre en quoi conſiſte la *Réticence*, qu'il nomme *Préciſion*, à raiſon ſans doute de ce que la période eſt *coupée* tout à coup *avant* d'être achevée. Quelques rhéteurs la déſignent, avec les grecs, par le nom d'*Apoſiopèſe*. Je crois le nom de *Réticence* plus au goût de notre langue, & d'ailleurs plus univerſellement adopté.

Quelques-uns la confondent avec l'*Interruption* ; d'autres, avec la *Prétérition* ou *Prétermiſſion* : c'eſt confondre des idées véritablement différentes, quoiqu'analogues entre elles. *Voyez* INTERRUPTION & PRÉTÉRITION. (*M. BEAUZÉE.*)

* RETRANCHEMENT, ſ. m. *Grammaire françoiſe.* Il y a des *Retranchements* vicieux & des *Retranchements* élégants. La matière qu'on traite demande quelquefois un ſtyle vif & concis, mais il ne faut pas pour cela ſupprimer ce qui eſt abſolument néceſſaire. Exemple : *Ce déſir ardent avec lequel les hommes cherchent un objet QU'ILS PUISSENT AIMER ET EN ÊTRE AIMÉS* ; il falloit dire, *qu'ils puiſſent aimer & DONT ILS PUISSENT ÊTRE AIMÉS : Je ne puis aſſûrer quand je partirai d'ici, ſi dans un mois, dans deux, ou dans trois* ; il falloit dire, *ſi CE SERA dans un mois*, &c.

Mais s'il y a des *Retranchements* vicieux, il y en a d'autres qui ſont fort élégants, & qui contribuent beaucoup à la force & à la beauté du diſcours. En voici quelques exemples : *Citoyens, étrangers, ennemis, peuples, rois, empereurs, le plaignent & le révèrent* ; cet endroit deviendroit foible ſi l'on diſoit, *LES citoyens, LES étrangers, LES ennemis, LES peuples, LES rois, LES empereurs, le plaignent & le révèrent.*

Voici un exemple tiré du Diſcours de Racine pour ſa réception à l'Académie françoiſe. » Vous » ſavez, Meſſieurs, en quel état ſe trouvoit la » Scène françoiſe lorſque M. Corneille commença » à travailler ; quel deſordre ! quelle irrégularité ! » nul goût, nulle connoiſſance des beautés du » Théâtre, les auteurs auſſi ignorants que les ſpec- » tateurs, la plupart des ſujets extravagants & » dénués de vraiſemblance, la diction encore plus » vicieuſe que l'action ; en un mot, toutes les » règles de l'art, celles de l'honnêteté & de la » bienſéance, partout violées ». L'auteur a *retranché* de cette période pluſieurs mots qu'un autre auteur moins éloquent n'auroit pas manqué d'y mettre.

» Sa latinité, dit Saint-Evremont en parlant de » Sénèque, n'a rien de celle du temps d'Auguſte, » rien de facile, rien de naturel ; toutes pointes, » toutes imaginations, qui ſentent plus la chaleur » d'Afrique ou d'Eſpagne que la lumière de Grèce » ou d'Italie ». Ce ſeroit gâter cet exemple que de dire, *N'A rien de facile, N'A rien de naturel ; CE SONT toutes pointes, CE SONT toutes imaginations*, &c.

Il eſt ſouvent à propos de *retrancher* les *&* ; en voici un exemple de Maſcaron, dans ſon Oraiſon funèbre de Turenne. » Comme on voit la foudre, » conçue preſqu'en un moment dans le ſein de la » nue, briller, éclater, fraper, abattre ; ces pre- » miers feux d'une ardeur militaire ſont à peine » allumés dans le cœur du roi, qu'ils brillent, » éclatent, frapent partout : les murailles de Char- » leroi, Douai, Tournai, Ath, Lille, Aloſt, » Oudenarde, tombent à ſes pieds ».

Lorſque le ſujet qu'on traite demande du feu & du mouvement, les périodes coupées ont bonne grâce ; & pour donner de la force & du brillant au diſcours, il eſt élégant de *retrancher* des mots & des liaiſons inutiles. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(¶ Andri de Boisregard, dans ſes *Réflexions ou Remarques critiques ſur l'uſage préſent de la langue françoiſe*, auroit fourni un article plus conſidérable ſur les *Retranchements* dont il s'agit ici, ſi le rédacteur n'avoit jugé à propos d'abréger ce qu'en a écrit cet ancien grammairien, dont il a même ſupprimé le nom, peut-être par la raiſon même que ce n'étoit plus ſon véritable ouvrage.

Pour indiquer au lecteur d'autres obſervations ſur cette matière, & des principes qui puiſſent le fixer à cet égard, je le renverrai aux *articles* ADJONCTION, ASYNDÉTON, DISJONCTION, ELLIPSE, ELLIPTIQUE, INTERROGATIF, OPTATIF, *&c* : & j'ajoûterai ici la Remarque de l'abbé d'Olivet ſur ce vers de Racine (*Andromaq*, IV, 5, 91), où il ſe trouve un *Retranchement* de la plus grande hardieſſe ;

Je t'aimois, inconſtant ; qu'aurois-je fait, fidèle ?

» Voilà, de toutes les Ellipſes que Racine s'eſt » permiſes, la plus forte & la moins autoriſée par » l'uſage. Mais avant que d'ôſer la condanner, il y » a deux réflexions à faire.

» 1°. Ce qui rend l'Ellipſe, non ſeulement » excuſable, mais digne même de louange, c'eſt » lorſqu'il s'agit, comme ici, de s'exprimer vive- » ment & de renfermer beaucoup de ſens en peu » de paroles ; ſurtout lorſqu'une violente paſſion » agite la perſonne qui parle. Hermione, dans ſon » tranſport, voudroit pouvoir dire plus de choſes » qu'elle n'articule de ſyllabes.

» Il y a de certaines fautes, que le meilleur » écrivain peut faire par négligence ou même ſans » s'en apercevoir ; au lieu qu'une Ellipſe qui eſt » ſi peu dans les règles ordinaires, quand un grand

» maître

» maître l'emploie, c'eſt de propos délibéré & après » y avoir bien penſé.

» Je conclus de là que de pareilles hardieſſes » ne tirent point à conſéquence pour des écrivains » du commun : mais d'un autre côté auſſi j'avoue » qu'un Critique, s'il condamne abſolument ce qu'un » grand maître a écrit avec mûre réflexion, ſe ſent » plus de courage que je n'en ai ».

Il faudroit en effet du courage, ou quelque choſe même de pis, pour condamner une Ellipſe à laquelle on ne peut pas reprocher l'obſcurité, qui ſeule la rendroit condamnable : ce n'eſt pas à celle-là qu'on peut appliquer le *Brevis eſſe laboro, obſcurus fio* ; & chacun entend très-bien que c'eſt la même choſe pour le ſens, que ſi Herminne avoit dit ſans aucun *Retranchement*, *Je t'aimois*, quoique tu fuſſes *inconſtant*, *qu'aurois-je fait*, ſi tu avois été *fidèle* ? (*M. Beauzée.*)

(N.) REVENIR, RETOURNER. *Synonym.*

On *revient* au lieu d'où l'on étoit parti. On *retourne* au lieu où l'on étoit allé.

On *revient* dans ſa patrie. On *retourne* dans ſon exil.

On dit auſſi, *Revenir* à la vertu, *Retourner* au crime. (*L'abbé Girard.*)

(N.) RÉVERSION, ſ. f. *Voyez* Antiméta-bole.

RÉVOLUTION, ſ. f. *Belles-Lettres. Poéſie.* Dans le Poème épique ou dramatique, lorſque la fable eſt implexe, il arrive, ſur la fin de l'action, un évènement qui change la face des choſes, & qui fait paſſer le perſonnage intéreſſant du malheur à la proſpérité, ou de la proſpérité au malheur ; c'eſt ce qu'on appelle *Révolution*.

L'évènement s'annonce quelquefois comme le terme du malheur, & il en devient le comble ; quelquefois il ſemble en être le comble, & il en devient le terme. Dans *Inès*, au moment qu'Alphonſe ſe laiſſe fléchir & que Pèdre ſe croit le plus heureux des hommes, Inès ſe trouve empoiſonnée. Dans *Alzire*, la mort de Guſman, qui ſemble mener Alzire & Zamore au ſupplice, les unit & les rend heureux : c'eſt comme un coup de vent, qui annonçoit le naufrage, & qui conduit au port.

Le dénoûment le plus parfait eſt celui où l'action ſe décide par une *Révolution* ſoudaine, qui porte le perſonnage intéreſſant d'une extrémité de fortune à l'autre : tel eſt celui de Rodogune.

Que la *Révolution* déciſive ſoit heureuſe ou malheureuſe, elle ne doit jamais être prévue par l'acteur intéreſſé ; & lors même qu'il touche à ſa perte, ſa ſituation n'eſt jamais ſi touchante que lorſqu'il a le bandeau ſur les yeux.

Mais faut-il que la *Révolution* ſoit inattendue pour le ſpectateur ? Non pas, ſi elle eſt funeſte ; car en la prévoyant, on frémit d'avance, & la terreur mène à la pitié. On voit dès l'expoſition d'*Œdipe*, que ce malheureux prince va ſe convaincre d'inceſte & de parricide, éclairer l'abîme où il eſt tombé, & finir par être en horreur à la nature & à lui-même ; & à chaque nouvelle clarté qui lui vient, la terreur & la pitié redoublent. Il n'eſt donc pas toujours vrai, comme le croyoit Ariſtote, que la terreur & la pitié naiſſent de la ſurpriſe que nous cauſe l'évènement.

C'eſt lorſque le dénoûment eſt heureux, qu'il ne doit être pour les ſpectateurs que dans l'ordre des poſſibles, & des poſſibles éloignés, dont les moyens ſont inconnus ; car le perſonnage en péril ceſſe d'être à plaindre, dès qu'on prévoit ſa délivrance. Mais ne la prévoit-on pas, direz-vous, quand on a lu la tragédie, ou qu'on l'a vu jouer une fois ? le ſoin qu'aura le poète de cacher un dénoûment heureux ſera donc alors inutile. Non, ſi ſon intrigue eſt bien tiſſue. Quelque prévenu qu'on ſoit de la manière dont tout va ſe réſoudre, la marche de l'action en écarte la réminiſcence ; l'impreſſion de ce que l'on voit empêche de réfléchir à ce que l'on ſait ; & c'eſt par ce preſtige que les ſpectateurs qui ſe laiſſent toucher, pleurent vingt fois au même ſpectacle : plaiſir que ne goûtent jamais les vains raiſonneurs & les froids Critiques.

Ceux-ci portent à nos ſpectacles deux principes oppoſés ; le ſentiment qui veut être ému, & l'eſprit qui ne veut pas qu'on le trompe. La prétention à juger de tout fait qu'on ne jouit de rien : on veut en même temps prévoir les ſituations & en être ſurpris, combiner avec l'auteur & s'attendrir avec le peuple, être dans l'illuſion & n'y être pas. Les nouveautés ſurtout ont ce déſavantage, qu'on y va moins en ſpectateur qu'en Critique : là chacun des connoiſſeurs eſt comme double ; & ſon cœur a dans ſon eſprit un incommode & fâcheux voiſin. Ainſi, le poète, qui ne devroit avoir que l'imagination à ſéduire, a de plus la réflexion à combattre & à repouſſer. C'eſt un malheur pour le Public lui-même ; mais de ſon côté il eſt ſans remède : ce n'eſt que du côté du poète qu'il eſt poſſible d'y remédier ; & en voici les moyens.

Le premier & le plus facile, eſt de rendre, par un dénoûment funeſte, le pathétique de l'évènement indépendant de la ſurpriſe : le ſecond, de faire naître le dénoûment, s'il eſt heureux, du fond des caractères paſſionnés & par là ſuſceptibles des mouvements contraires.

Dans le premier cas, ce qui doit arriver étant en évidence, & l'intérêt n'ayant plus l'inquiétude pour aliment, le poète n'a plus à craindre la prévoyance du ſpectateur. Mais comme le pathétique dépend abſolument de l'impreſſion réfléchie, qui, de l'âme de l'acteur intéreſſant, ſe communique à la nôtre ; ſi l'impreſſion n'étoit pas violente, le contre-coup ſeroit foible & léger. Pourquoi la

mort de Zopire, celle de Sémiramis, celle de Zaïre, celle d'Inès, eſt-elle pour nous ſi douloureuſe? parce qu'elle eſt douloureuſe à l'excès pour les acteurs dont nous prenons la place. Pourquoi le dénoûment de *Britannicus* eſt-il ſi froid, tout funeſte qu'il eſt? parce qu'il n'excite, ni dans l'âme de Néron, ni dans celle de Burrhus, ni dans celle d'Agrippine, une aſſez forte émotion. Junie demande vengeance au peuple, & ſe retire parmi les veſtales: ſa douleur n'a rien de touchant. Mais Sémiramis égorgée tend les bras à ſon meurtrier, & ſon meurtrier eſt ſon fils; mais Zopire ſe traîne vers ſes enfants qui viennent de l'aſſaſſiner, & leur aprend qu'ils ont plongé le poignard dans le ſein de leur père; mais Oroſmane, en retirant ſa main ſanglante du ſein de Zaïre, aprend qu'elle étoit innocente, & qu'elle n'a jamais aimé que lui; mais Inès, entourée de ſes enfants, ſent les atteintes du poiſon mortel, & Pèdre, au moment qu'il ſe croit le plus heureux des époux & des pères, trouve ſa femme, qu'il adore, empoiſonnée & rendant les derniers ſoupirs: voilà de ces évènements qui, pour déchirer l'âme des ſpectateurs, n'ont pas beſoin de la ſurpriſe, & qui ſont même d'autant plus pathétiques, qu'ils ſont annoncés & prévus. Auſſi les anciens, lorſqu'ils préparoient une cataſtrophe funeſte, ne prenoient-ils aucun ſoin de la cacher au ſpectateur; & c'eſt, pour ce genre de Tragédie, un avantage que je n'ai pas voulu diſſimuler.

Si au contraire le poëte médite un dénoûment heureux, il faut abſolument qu'il le cache; & le plus sûr moyen eſt de le faire naître du tumulte & du choc des paſſions: leurs mouvements orageux & divers trompent à chaque inſtant la prévoyance du ſpectateur, & le laiſſent juſqu'à la fin dans le doute & dans l'inquiétude: le ſort des perſonnages intéreſſants eſt alors comme un vaiſſeau battu par la tempête. Fera-t-il naufrage ou gagnera-t-il le port? C'eſt cette incertitude qui nous attache & nous agite juſqu'au dénoûment.

» Par les mœurs, dit Ariſtote, on prévoit les *Révolutions* ». Oui, par les mœurs habituelles d'une âme qui ſe poſſède & ſe maîtriſe; & voilà celles qu'on doit éviter, ſi l'on veut cacher un dénoûment qui naiſſe du fonds des caractères. Ne faut-il donc employer alors que des perſonnages ſans mœurs, ou dont les mœurs ſoient indéciſes? Non; mais il faut que l'évènement dépende de la réſolution d'une âme agitée par des forces qui ſe combattent, comme le devoir & le penchant, ou deux paſſions oppoſées. Quoi de plus décidé que le caractère de Cléopatre, & quoi de moins décidé que le parti qu'elle prendra, quand Rodogune propoſe l'eſſai de la coupe? quoi de plus ſurprenant & quoi de plus vraiſemblable, que de la voir ſe réſoudre à boire la première, pour y engager, par ſon exemple, Rodogune & Antiochus? Voilà ce qui s'appelle un coup de génie. Il ſeroit injuſte, je le ſais, d'en exiger de pareils; mais toutes les fois qu'on aura pour moyen le contraſte des paſſions, il ſera facile de tromper l'attente des ſpectateurs ſans s'éloigner de la vraiſemblance, & de rendre l'évènement à la fois douteux & poſſible.

Pour cacher un dénoûment heureux, les anciens, au défaut des paſſions, n'avoient guère que la reconnoiſſance; & tout l'intérêt portoit alors ſur l'incertitude où l'on étoit, ſi les acteurs intéreſſants ſe reconnoîtroient à propos: tel eſt l'intérêt de l'*Iphigénie en Tauride*. C'eſt un excellent moyen pour produire la *Révolution*; mais, comme l'obſerve Corneille, il n'a point la chaleur féconde des mouvements paſſionnés.

Quelquefois on emploie, à produire la *Révolution*, un caractère équivoque & diſſimulé, qui ſe préſente tour à tour ſous deux faces, & laiſſe le ſpectateur incertain de la réſolution qu'il prendra: le chef-d'œuvre de l'art en ce genre eſt le complot d'Exupère, moyen viſiblement caché du dénoûment d'*Héraclius*.

La reſſource la plus commune & la plus facile, eſt celle d'un incident nouveau; mais cet incident ne produit ſon effet, qu'autant que ce qui le précède le prépare ſans l'annoncer.

J'en ai dit aſſez pour faire voir que le choix que nous laiſſe Ariſtote d'amener la *Révolution*, ou néceſſairement, ou vraiſemblablement, n'eſt rien moins qu'indifférent & libre. Un dénoûment qui n'eſt que vraiſemblable, n'en exclut aucun de poſſible; il laiſſe tout craindre & tout eſpérer. Un dénoûment néceſſaire n'en peut laiſſer attendre aucun autre; & l'on ne doit pas ſuppoſer que, lorſque l'effet tient de ſi près à la cauſe, le lien qui les unit échape aux yeux des ſpectateurs. Si donc le dénoûment eſt malheureux, comme il eſt bon qu'il ſoit prévu, rien n'empêche qu'il ne ſoit néceſſaire: mais s'il doit être heureux, il doit être caché, & par conſéquent n'être que vraiſemblable.

La même raiſon permet de prolonger un dénoûment funeſte, & oblige à preſſer un dénoûment heureux. L'un peut très-bien occuper un acte ſans que l'action languiſſe: il y a même, dans le Théâtre grec, telle tragédie dont le nœud eſt dans l'avant-ſcène, & dont toute l'action n'eſt qu'un dénoûment prolongé; tel eſt cet *Œdipe* qu'on nous donne pour un chef-d'œuvre de l'art. Mais ſi l'autre, j'entends le dénoûment heureux, eſt pris de plus loin que d'une ou deux ſcènes rapides; l'action, dénouée lentement & fil à fil, s'affoiblit & tombe en langueur. *Voyez* CATASTROPHE, DÉNOUMENT, INTRIGUE, RECONNOISSANCE.

(*M. MARMONTEL.*)

RHAPSODES, ſ. m. pl. *Belles-Lettres.* Nom que donnoient les anciens à ceux dont l'occupation ordinaire étoit de chanter en public des morceaux des poëmes d'Homère, ou ſimplement de les réciter.

M. Cuper nous aprend que les *Rhapſodes* étoient habillés de rouge quand ils chantoient l'Iliade, &

de bleu quand ils chantoient l'Odyſſée. Ils chantoient ſur des théâtres, & diſputoient quelquefois pour des prix.

Lorſque deux antagoniſtes avoient fini leurs parties, les deux pièces, ou papiers ſur leſquels elles étoient écrites, étoient jointes & réunies enſemble; d'où eſt venu le nom de *Rhapſodes*, formé du grec ῥάπτω, *je couds*, & ᾠδὴ, *ode* ou *chant*.

Mais il y a eu d'autres *Rhapſodes* plus anciens que ceux-ci : c'étoient des gens qui compoſoient des chants héroïques ou des poèmes en l'honneur des hommes illuſtres, & qui alloient chanter leurs ouvrages de ville en ville pour gagner leur vie. C'étoit là, dit-on, le métier qu'Homère feſoit lui-même.

C'eſt aparemment pour cette raiſon que quelques Critiques ont fait venir le mot *Rhapſodes*, non de ῥάπτω & ᾠδὴ, mais de ῥάβδος & ᾄδω, *chanter avec une branche de laurier à la main*; parce qu'il paroît en effet que les premiers *Rhapſodes* portoient cette marque diſtinctive. Philocorus fait auſſi venir le nom de *Rhapſodes* de ῥάπτω τὰς ᾠδὰς, *compoſer des chants* ou *poèmes*; ſuppoſant que les poèmes étoient chantés par leurs auteurs mêmes : ſuivant cette opinion, dont Scaliger ne s'éloigne pas, les *Rhapſodes* auroient été réduits à ceux de la ſeconde eſpèce dont nous venons de parler.

Cependant il eſt plus vraiſemblable que tous les *Rhapſodes* étoient de la même claſſe, quelque différence que les auteurs ayent imaginée entre eux; & que leur occupation étoit de chanter ou de réciter des poèmes, ſoit de leur compoſition, ſoit de celle des autres, ſelon qu'ils y trouvoient mieux leur compte & plus de gain à faire. Auſſi ne pouvons-nous mieux les comparer qu'à nos anciens *Trouveurs* & *Jongleurs*, ou encore à nos chanteurs de chanſons, parmi leſquels quelques-uns ſont auteurs des pièces avec leſquelles ils amuſent la populace dans les carrefours.

Depuis Homère il n'eſt pas ſurprenant que les *Rhapſodes* de l'antiquité ſe ſoient bornés à chanter les vers de ce poète, pour qui le peuple avoit la plus grande vénération, ni qu'ils ayent élevé des théâtres dans les foires & les places publiques, pour diſputer à qui réciteroit mieux ces vers, beaucoup plus parfaits & plus intéreſſants pour les grecs que tout ce qui avoit paru juſqu'alors.

On prétend, dit Madame Dacier, dans la Vie d'Homère, que ces *Rhapſodes* étoient ainſi appelés pour les raiſons qu'on a vues ci-deſſus, & encore parce qu'après avoir chanté, par exemple, la partie appelée *la colère d'Achille*, dont on a fait le premier livre de l'Iliade, ils chantoient celle qu'on appeloit *le combat de Paris & de Ménélas*, dont on a fait le troiſième livre, ou tel autre qu'on leur demandoit ῥάψῳδει, ῥάψῳδησε τὰς ᾠδάς. Cette dernière opinion eſt la plus vraiſemblable, ou plus tôt la ſeule vraie. C'eſt ainſi que Sophocle, dans ſon *Œdipe*, appelle le Sphinx, ῥαψῳδὸν, parce qu'il rendoit différents oracles, ſelon qu'on l'interrogeoit. Au reſte, il y avoit deux ſortes de *Rhapſodes*; les uns récitoient ſans chanter, & les autres récitoient en chantant. (*ANONYME.*)

RHAPSODIE, ſ. f. *Belles-Lettres*. Nom qu'on donnoit dans l'antiquité aux ouvrages en vers qui étoient chantés ou récités par les *Rhapſodes*.

Quelques auteurs penſent que *Rhapſodie* ſignifioit proprement un Recueil de vers, principalement de ceux d'Homère, qui, ayant été long temps diſperſés en différents morceaux, furent enfin mis en ordre & remis en un ſeul corps, par Piſiſtrate ou par ſon fils Hipparque, & diviſés en livres, qu'on appelle *Rhapſodies*; terme dérivé des mots grecs ῥάπτω, *je couds*, & ᾠδὴ, *chant*, *poème*, &c.

Le mot *Rhapſodie* eſt devenu odieux, comme le remarque Deſpréaux dans ſa troiſième réflexion critique ſur Longin; & l'on ne s'en ſert plus que pour ſignifier une Collection de paſſages, de penſées, d'autorités raſſemblées de divers auteurs & unies en un ſeul corps. Ainſi, le *Traité de la Politique* de Juſte-Lipſe eſt une *Rhapſodie*, dans laquelle il n'y a rien qui apartienne à l'auteur que les particules & les conjonctions. C'eſt pour avoir pris ce mot dans ce dernier ſens, & à deſſein de faire paſſer les poèmes d'Homère pour une collection ainſi faite des ouvrages de différents auteurs, que M. Perrault a fait une bévûe en diſant, dans ſes Paralléles : » Le nom de *Rhapſodie*, » qui ſignifie en grec un Amas de pluſieurs chanſons couſues enſemble, n'a pu être raiſonnablement donné à l'Iliade & à l'Odyſſée, que ſur » ce fondement » (que c'étoit une Collection de pluſieurs petits poèmes de divers auteurs ſur différents évènements de la guerre de Troie). » Jamais » poète, ajoûte-t-il, ne s'eſt aviſé, malgré » l'exemple & l'autorité d'Homère, de donner le » nom de *Rhapſodie* à un ſeul de ſes ouvrages ».

A cela Deſpréaux répond, après avoir raporté les diverſes étymologies dont nous avons parlé au *mot* RHAPSODES, que » La plus commune opinion » eſt que ce mot vient de ῥάψαι ᾠδὰς, & que » *Rhapſodie* veut dire un Amas de vers d'Homère qu'on chantoit, y ayant des gens qui gagnoient leur vie à les chanter, & non pas à les » compoſer, comme notre Cenſeur ſe le veut bizarrement perſuader : il n'y a qu'à lire ſur cela » Euſtathius. Il n'eſt donc pas ſurprenant qu'aucun » autre poète qu'Homère n'ait intitulé ſes vers » *Rhapſodies*, parce qu'il n'y a jamais eu proprement que les vers d'Homère qu'on ait chantés » de la ſorte. Il paroît néanmoins que ceux qui, » dans la ſuite, ont fait de ces parodies qu'on » appeloit Centons d'Homère (Ὁμηροκεντήματα), ont » auſſi nommé ces Centons *Rhapſodies*; & c'eſt

» peut-être ce qui a rendu le mot *Rhapſodie* odieux » en françois, où il veut dire un Amas de méchantes » pièces reconſues ». (*ANONYME.*)

RHÉTEUR, ſ. m. *Belles-Lettres.* Nom que l'on donnoit autrefois à ceux qui ſefoient profeſſion d'enſeigner l'Éloquence, & qui en ont laiſſé des préceptes. Quintilien, dans le troiſième livre de ſes Inſtitutions oratoires, a fait un aſſez long dénombrement des anciens *Rhéteurs* tant grecs que latins. Les plus connus ſont, parmi les grecs, Empédocle, Corax, Tiſias, Platon, qui, dans ſes Dialogues & ſurtout dans le *Phédre* & dans le *Gorgias*, a ſemé tant de réflexions ſolides ſur l'Éloquence; Ariſtote, à qui l'on eſt redevable de cette belle Rhétorique diviſée en trois livres, où l'on ne ſait ce qu'on doit admirer le plus, de l'ordre & de la juſteſſe des préceptes, ou de la profonde connoiſſance du cœur humain, qui paroît dans ce que l'auteur dit des mœurs & des paſſions; Denys d'Halycarnaſſe, Hermogène, Aphtonius, Longin: & parmi les latins, Photius, Gallus, Cicéron, Sénèque le père, & Quintilien ſe ſont le plus diſtinguer. Parmi les Pères de l'Égliſe, nous en avons pluſieurs qui ont enſeigné la *Rhétorique*, tels que S. Cyprien, S. Grégoire de Nazienze, S. Auguſtin. Les PP. Jouvenci & de Colonia, & MM. Rollin & Gibert ont brillé parmi les *Rhéteurs* modernes. (*ANONYME.*)

RHÉTORICIEN, ſ. m. Terme d'école. Il ſe dit du profeſſeur qui montre la *Rhétorique*, & de l'écolier qui l'aprend, mais plus communément de ce dernier. (*ANONYME.*)

RHÉTORIQUE, ſ. f. *Belles Lettres.* Art de parler ſur quelque ſujet que ce ſoit avec Éloquence & avec force. D'autres la définiſſent l'Art de bien parler, *Ars bene dicendi*: mais, comme le remarque le P. Lami dans la Préface de ſa *Rhétorique*, il ſuffit de la définir l'*Art de parler*; car le mot *Rhétorique* n'a point d'autres idées dans la langue grèque, d'où il eſt emprunté, ſinon que c'eſt l'*Art de dire* ou *de parler*. Il n'eſt pas néceſſaire d'ajouter que c'eſt l'*Art de bien parler pour perſuader*: il eſt vrai que nous ne parlons que pour faire entrer dans nos ſentiments ceux qui nous écoutent; mais, puiſqu'il ne faut point d'art pour mal faire, & que c'eſt toujours pour aller à ſes fins qu'on l'emploie, le mot d'*Art* dit ſuffiſamment tout ce qu'on vouloit dire de plus.

Ce mot vient du grec Ῥητορική, qui eſt formé de ῥέω, (je parle), d'où l'on a fait Ῥήτωρ, *orateur*.

Si l'on en croit le même auteur, la *Rhétorique* eſt d'un uſage fort étendu; elle renferme tout ce qu'on appelle en françois *Belles Lettres*, en latin & en grec *Philologie*. Savoir les Belles-Lettres, ajoûte-t-il, c'eſt ſavoir parler, écrire, on juger de ceux qui écrivent: or cela eſt fort étendu; car l'Hiſtoire n'eſt belle & agréable que lorſqu'elle eſt bien écrite, il n'y a point de livre qu'on ne liſe avec plaiſir, quand le ſtyle en eſt beau. Dans la Philoſophie même, quelque auſtère qu'elle ſoit, on veut de la politeſſe, & ce n'eſt pas ſans raiſon: car l'Éloquence eſt dans les ſciences ce que le ſoleil eſt au monde; les ſciences ne ſont que ténèbres, ſi ceux qui les traitent ne ſavent pas écrire. L'art de parler eſt également utile aux philoſophes & aux mathématiciens. La Théologie en a beſoin; puiſqu'elle ne peut expliquer les vérités ſpirituelles, qui ſont ſon objet, qu'en les revêtant de paroles ſenſibles. En un mot, ce même art peut donner de grandes ouvertures pour l'étude de toutes les langues, pour les parler purement & poliment, pour en découvrir le génie & la beauté: car quand on a bien connu ce qu'il faut faire pour exprimer ſes penſées, & les différents moyens que la nature donne pour le faire; on a une connoiſſance générale de toutes les langues, qu'il eſt facile d'appliquer en particulier à celle qu'on voudra aprendre.

Le chancelier Bacon définit très-philoſophiquement la *Rhétorique*, l'Art d'appliquer & d'adreſſer les préceptes de la raiſon à l'imagination, & de les rendre ſi frapants pour elle, que la volonté & les déſirs en ſoient affectés. La fin ou le but de la *Rhétorique*, ſelon la remarque du même auteur, eſt de remplir l'imagination d'idées & d'images vives, qui puiſſent ainſi aider la nature ſans l'accabler. *Voyez* IMAGE.

Ariſtote définit la *Rhétorique*, un Art ou une Faculté qui conſidère en chaque ſujet ce qui eſt capable de perſuader (*Rhet.* l. 1); & Voſſius la définit de même, après ce philoſophe, l'Art de découvrir dans chaque ſujet ce qu'il peut fournir pour la perſuaſion. Or chaque auteur doit trouver & chercher des arguments qui faſſent valoir le plus qu'il eſt poſſible la matière qu'il traite; il doit enſuite diſpoſer ces arguments entre eux dans la place qui leur convient à chacun, les embellir de tous les ornements du langage dont ils ſont ſuſceptibles, & enfin, ſi le diſcours doit être débité en public, le prononcer avec toute la décence & la force la plus capable de fraper l'auditeur. De là on diviſe la *Rhétorique* en quatre parties, ſavoir l'Invention, la Diſpoſition, l'Élocution, & la Prononciation. *Voyez* INVENTION, DISPOSITION, *&c.*

La *Rhétorique* eſt à l'Éloquence ce que la théorie eſt à la pratique, ou comme la Poétique eſt à la Poéſie. Le *Rhéteur* preſcrit des règles d'Éloquence, l'orateur ou l'homme éloquent fait uſage de ces règles pour bien parler: auſſi la *Rhétorique* eſt-elle appelée l'*Art de parler*, & ſes règles, *Règles d'Eloquence*.

Il eſt vrai, dit Quintilien (*Proœm. lib.* 1), que, ſans le ſecours de la nature, ces préceptes ou règles ne ſont d'aucun uſage; mais il eſt vrai auſſi qu'ils

l'aident & la fortifient beaucoup, en lui ſervant de guides. Ces préceptes ne ſont autre choſe que des obſervations qu'on a faites ſur ce qu'il y avoit de beau ou de défectueux dans les diſcours qu'on entendoit : car, comme le dit fort bien Cicéron (I. *De Orat.* xxxij. 146), l'Éloquence n'eſt point née de l'Art, mais l'Art eſt né de l'Éloquence; ces réflexions, miſes par ordre, ont formé ce qu'on appelle *Rhétorique*.

On appelle auſſi *Rhétorique*, la claſſe où l'on enſeigne aux jeunes gens les préceptes de l'Art oratoire. On fait la *Rhétorique* avant la Philoſophie; c'eſt à dire, qu'on apprend à être éloquent, avant d'avoir appris aucune choſe, &, à bien dire, avant de ſavoir raiſonner. Si jamais l'Éloquence devient de quelque importance dans la ſociété, par le changement de la forme du Gouvernement; on renverſera l'ordre des deux claſſes appelées *Rhétorique* & Philoſophie. (*ANONYME.*)

(N.) RHÉTORIQUE, *Belles-Lettres.* Théorie de l'art oratoire. L'Éloquence eſt-elle un art que l'on doive enſeigner? Ce fut un problême chez les anciens. Socrate avoit coutume de dire que tous les hommes étoient aſſez éloquents lorſqu'ils parloient de ce qu'ils ſavoient bien. Socrate tenoit ce langage, après que l'étude, la méditation, l'exercice, la connoiſſance de l'homme & des hommes, & tout ce que la culture peut ajouter à un beau naturel, avoit fait de lui, non ſeulement le plus ſubtil des dialecticiens, mais le plus éloquent des Sages. *Socrates fuit is qui, omnium eruditorum teſtimonio totiuſque judicio Græciæ, quum prudentiâ, & acumine, & venuſtate, & ſubtilitate, tum vero Eloquentiâ, varietate, copiâ, quam ſe cumque in partem dediſſet, omnium fuit facilè princeps.* (De Orat. Lib. III.) Bon Socrate, auroit-on pu lui dire, vous qui mépriſez l'art dans l'Éloquence, croyez-vous ne devoir qu'à la ſimple nature les agréments, la variété, l'abondance qu'on admire dans vos diſcours? Vous êtes riche; laiſſez-nous travailler à le devenir.

L'école de Zénon penſoit comme Socrate, que toute eſpèce d'artifice étoit indigne de l'Éloquence; & cette opinion coûta la vie aux deux hommes peut-être les plus vertueux de l'antiquité.

Le ſtoïcien Rutilius, par la ſainteté de ſes mœurs, étoit à Rome un autre Socrate; il fut calomnié comme lui, & comme lui ſe laiſſa condamner, ſans vouloir qu'on prît ſa défenſe.

» Que n'avez-vous parlé (dit Antoine à Craſſus, dans le livre de l'Orateur)! » que n'avez-vous » parlé pour ce Rutilius, ſi indignement accuſé! » que n'avez-vous parlé pour lui, non pas à la » manière des philoſophes, mais à la vôtre! Tout » ſcélérats qu'euſſent été ſes juges, comme ils le » furent en effet, ces citoyens pervers & dignes du » dernier ſupplice, la force de votre Éloquence leur » auroit arraché du fonds de l'âme toute cette per- » verſité ».

On peut dire avec vraiſemblance la même choſe de Socrate. Ce n'étoit point un Lyſias qui étoit digne de le défendre, avec la molleſſe de ſon langage; mais un Démoſthène, avec la véhémence & la vigueur du ſien, l'auroit ſauvé: & cette Éloquence pathétique, dont Socrate ne vouloit point, en feſant horreur à ſes juges de l'iniquité qu'ils alloient commettre, leur auroit épargné un crime irrémiſſible & un opprobre ineffaçable.

Des philoſophes moins auſtères, en admettant comme permis les artifices de l'Éloquence, prétendoient que tout ſon manège nous étoit donné par la nature; que chacun de nous étoit né avec le don de careſſer & de flatter d'un air timide & ſuppliant, de menacer ſon adverſaire lorſqu'on vouloit l'intimider, d'appuyer de raiſons plauſibles ſon opinion ou ſes demandes, de réfuter les raiſons d'autrui, de raconter les faits avec adreſſe & à ſon avantage, enfin d'employer la plainte ou la prière pour obtenir juſtice ou grâce.

Oui, ce don ſuffit aux enfants; il ſuffit même au commun des hommes, dans les débats de la ſociété. Mais pour fléchir Céſar ou le peuple romain, pour réveiller l'indolence d'Athènes & la ſoulever contre Philippe, étoit-ce aſſez des petits moyens de cette Éloquence vulgaire? & la nature nous a-t-elle appris à raiſonner, à réfuter, à menacer comme Démoſthène; à ſupplier, à careſſer, à flatter comme Cicéron?

Il eſt aſſez vrai que tout homme paſſionné, ou vivement ému, eſt éloquent ſur l'objet qui le touche, lorſque l'objet eſt ſimple & n'a rien de litigieux. Mais ſi la cauſe de la vérité, de l'innocence, de la juſtice, ſe préſente, comme elle eſt ſouvent, hériſſée de difficultés & obſcurcie de nuages; ſi elle eſt aride, épineuſe, ſans attrait pour l'attention & pour la curioſité; ſi l'on parle devant un juge aliéné ou prévenu, ſoit par des affections contraires, ſoit par de fauſſes apparences, ſoit par un adverſaire adroit & armé de tous les moyens d'une Éloquence artificieuſe; ſera-t-on prudent de ſe fier au don naturel & commun de parler de ce qu'on ſait bien, ou de ce qu'on ſent vivement?

Dans tous les genres de contention qui s'élèvent entre les hommes, ſi la force mépriſoit l'adreſſe, la foibleſſe l'inventeroit. Dès que l'homme s'eſt exercé à manier la maſſue ou la fronde, l'art de la guerre a pris naiſſance: dès que l'homme, avant de parler, a réfléchi à ce qu'il devoit dire, la *Rhétorique* a commencé. Ainſi, depuis que l'on s'eſt aperçu que, par la puiſſance de la parole, on dominoit les eſprits & les âmes; depuis qu'entre la vérité & le menſonge, entre le bon droit & la fraude, s'eſt élevée cette guerre, dont l'Éloquence eſt tour à tour l'arme offenſive & défenſive; chacun à l'envi s'exerçant au combat, pour s'en procurer

l'avantage, la *Rhétorique* a dû former un art, ainſi que la Lutte & l'Eſcrime, ou, pour la comparer à un objet plus noble, ainſi que la Guerre elle-même : & ſi elle n'eſt que le réſultat des obſervatioos faites par les meilleurs eſprits, ſur les procédés les plus ingénieux & les moyens les plus puiſſants de l'Éloquence naturelle, il en ſera de l'Éloquence comme de tous les arts, inventés par l'inſtioct, éclairés par l'expérience, & perfectionnés par l'uſage. *Quæ ſuâ ſponte homines eloquentes fecerunt, ea quoſdam obſervaſſe atque id egiſſe; ſic eſſe non Eloquentiam ex artificio, ſed artificium ex Eloquentiâ natum.* (De Orat. L. 1.)

Or, en effet, la *Rhétorique* n'eſt qoe la théorie de cet art de perſuader, dont l'Éloquence eſt la pratique. L'une trace la méthode, & l'aotre la ſuit : l'une indique les ſoorces, & l'autre y va puiſer; l'une enſeigne les moyens, & l'autre les emploie; l'une, pour me ſervir de l'expreſſion de Cicéron, abat une forêt de matériaux, & l'autre en fait le choix & les met en œuvre avec intelligence. La *Rhétorique* embraſſe les poſſibles : l'Éloqueoce s'attache à l'objet qu'elle ſe propoſe, aux faits qui lui ſont préſentés; & c'eſt ainſi que ce premier inſtiuct de l'Éloquence naturelle eſt devenu le plus ſavant, le plus proſond de toos les arts.

Mais quelle en eſt la véritable école? La Grèce en avoit deux, celle des philoſophes & celle des *Rhéteurs*. La première donna des hommes éloquents, tels que Périclès, Thémiſtocle, Alcibiade, Xéoophon, Démoſthène; la ſeconde ne fit guère que des ſophiſtes & que de vains déclamateurs.

L'étude de l'homme en général & de l'homme modifié par les diverſes inſtitutions, avec ſes paſſions, ſes vertus & ſes vices, ſes affections & ſes peochants, ſembloit former exprès pour l'Éloquence les diſciples d'Anaxagore, de Socrate, & de Théophraſte : & dans ce premier âge, où la Philoſophie étoit pour l'Éloqueoce une mère adoptive, la prenoit au berceau, l'allaitoit, l'élevoit, dirigeoit ſes pas chancelants, l'affermiſſoit dans les ſentiers du vrai, do juſte, & de l'honoête, &, ſaine & vigoureuſe, la menoit par la main au Barreau ou dans la Tribone; dans ce premier âge, dit Cicéron, l'on aprenoit en même temps à bien vivre & à bien parler : la vertu, la ſageſſe, & l'Éloqueuce oe ſeſoient qu'un; le même homme, à la mêoe école, étoit exercé, comme Achille, à la parole & à l'action. *Orator verborum, actorque rerum.*

Il n'en étoit pas de même des *Rhétoriciens* : les philoſophes appeloient les orateurs formés à cette école, *des ouvriers de paroles à la langue légère*; ils prétendoient qu'on y parloit beaucoup de *préambules* & d'*épilogues*, & de ſemblables niaiſeries; mais que de la conſtitution politique d'un État, de la Légiſlation, de la Juſtice, de la bonne foi, des paſſions à réprimer, des mœurs publiques à former, on n'y en diſoit pas un ſeul mot. Ils ajoutoient que ces prétendus maîtres d'Éloquence n'avoient pas l'idée de l'Éloquence & de ſes moyens : car le point important pour l'orateur étoit d'abord de perſuader à ſes juges qu'il étoit bien ſincèrement tel lui-même qu'il s'annonçoit, ce qu'il ne pouvoit obtenir que par la dignité d'une vie exemplaire, article abſolumeot omis dans les préceptes de ces docteurs; que ſon affaire étoit enſuite d'affecter l'âme de ceux qui l'écoutoient comme il vouloit qu'elle fût affectée; ce qui n'étoit poſſible qu'autant qu'il ſauroit bien de quelle manière, & par qoels objets, & avec quel genre d'Éloquence on ſeſoit ſur l'âme des hommes telles ou telles impreſſions. Or, diſoient-ils, ces ſecrets-là ſont profondément enfermés & ſcellés au ſein de la Philoſophie, comme en un vaſe dont les lèvres des *Rhétoriciens* n'ont pas même effleuré les bords.

Ainſi, les véritables maîtres d'Éloqnence, chez les anciens, furent les philoſophes; & c'eſt l'hommage que Cicéron rendoit à la Philoſophie, en avouaot que, s'il etoit orateur lui-même, il l'étoit deveou dans les promenades de l'Académie, non dans les ateliers des *Rhétoriciens*. *Me oratorem, ſi modo ſim, non ex* Rhetorum *officinis, ſed ex Academiæ ſpatiis exſtitiſſe* (Orat.) . . . *Nam nec latiùs nec copioſiùs de magnis variiſque rebus ſine Philoſophiâ poteſt quiſquam dicere.* (De Orat.)

A Rome la Philoſophie ſe détacha de l'Éloquence, en même temps que des affaires; & Cicéron compare ce divorce à celui des fleuves qui des ſommets de l'Apeonio vont ſe jeter, les uns dans cette heureuſe mer de la Grèce, où l'on trouve partout des ports favorables & aſſûrés; les autres dans cette mer étruſque, pleioe d'orages & d'écueils. C'eſt dans le texte qu'il faut voir cette image de la tranquile sûreté que ſe ménageoit la Philoſophie, & des travaux dangereux & pénibles auxquels ſe livroit l'Éloquence. Il n'y a peut-être pas dans les écrits de l'Antiquité une plus belle comparaiſon. *Ut ex Apennino, fluminum, ſic ex communi ſapientium jugo ſuni doctrinarum facta divortia; ut philoſophi, tanquam in ſuperum mare ionium defluerent, græcum quoddam & portuoſum; oratores autem in inferum hoc, tuſcum & barbarum, ſcopuloſum atque infeſtum, laberentur, in quo etiam ipſe Ulyſſes erraſſet.* (De Orat. L. III.)

L'école de Zénon (je l'ai déja dit) mépriſa l'Éloquence comme un artifice également indigne de la vérité & de la vertu : l'école d'Ariſtipe la rejeta, comme impliquée dans les affaires. » Ne » leur en ſeſons pas un reproche, dit Cicéron : car, » après tout, ce ſont des gens de bien, & des » geos heureux, puiſqu'ils croient l'être. Mais » avertiſſons-les de garder leur opinion pour eux » ſeuls, fût-elle la vérité mêoe, & de tenir cachée » comme un myſtère, cette maxime, que le ſage » ne doit point ſe mêler de la choſe publique,

Digitized by Google

» car ſi, nous tous, bons citoyens, nous en étions » perſoadés comme eux, il ne leur ſeroit plus poſſible » de conſerver ce qu'ils chériſſent tant, leur oiſive » tranquilité ». *Iſtos ſine contumelid dimittamus; ſunt enim & boni viri, &, quoniam ſibi ita videntur, beati: tantumque eos admoneamus, ut illud, etiamſi eſt veriſſimum, tacitum tamen tanquam myſterium teneant, quod negent verſari in republicâ eſſe ſapientis. Nam ſi hoc nobis atque optimo cuique perſuaſerint, non poterunt ipſi eſſe id quod maximè cupiunt, otioſi.* (Ibid.)

Malgré ce divorce de la Philoſophie & de l'Éloqueoce, qui fut réellement celui *de la langue & du cœur*, les romains ne laiſsèrent pas de s'adonner à l'étude de l'Éloquence avec une ardeur incroyable. *Poſteaquam, imperio omnium gentium conſtituto, diuturnitas pacis otium confirmavit, nemo ferè laudis cupidus adoleſcens non ſibi ad dicendum ſtudio omni enitendum putavit* (De Or. L. I). Ils alloient eotendre dans la Grèce ce qu'll y reſtoit d'orateurs; ils liſoient les écrits de ceux qui n'étoient plus: en les liſant ils s'enflammoient du déſir d'égaler leurs maîtres. *Auditis oratoribus græcis, cognitiſque eorum litteris, adhibitiſque doctoribus, incredibili quodam noſtri homines dicendi ſtudio flagraverunt.* (Ib.) Et, eo dépit de la Philoſophie, c'étoit encore à ſes écoles qu'ils alloient prendre les éléments de cette Éloqnence qu'elle déſavouoit, & qui, à vrai dire, n'eut bientôt plus aſſez de droiture & de bonne foi pour ſe vanter d'être ſon élève. *Voyez* ORATEUR.

Oo diſtiogue dans Cicéron les études qu'il avoit faites dans les écoles de *Rhétorique*, & dont nous avons un extrait, d'avec les leçons bien plus profondes & plus ſubſtancielles qu'il avoit priſes des philoſophes, & que lui-même il a fécondées dans ſes livres de l'Orateur. Plus on les lit, ces livres que Cicéroo lui ſeul au monde a été en état d'écrire, & ſurtout ce dialogue où il a mis en ſcène les deux plus grands orateurs du temps qui avoit précédé le ſieo, chacun avec ſes opinions, ſon caractère, & ſon génie; plus on ſent combien l'Éloquence artificielle s'étoit rendue redoutable pour l'Éloqueoce naturelle.

Quintilien en a parlé en homme inſtruit & judicieux, mais non pas en homme éloquent. Cicéron au contraire reſpire, même dans ſes préceptes, cette Éloquence dont il étoit plein: il la répand plus tôt qu'il ne l'enſeigne; il ſemble en exprimer le ſuc & la ſubſtance, pour en nourrir les jeunes orateurs. C'eſt là qu'on voit ſe développer cet art, qu'il poſſédoit ſi éminemment, de manier l'arme de la parole; cet art d'ordonner un diſcours comme ſi l'on rangeoit une armée en bataille; de raſſembler, de diſtribuer ſes forces, de les employer à propos après les avoir ménagées; de prendre un poſte avantageux, de s'y tenir comme dans un fort, *Præmunitum atque ex omni parte cauſæ ſeptum* (De Orat. L. III); de ne ſortir de ſes retranchements que pour attaquer l'ennemi, lorſqu'il préſente un côté foible; de ne jamais s'engager trop avant dans un défilé périlleux; de ſe retirer en bon ordre de l'endroit qu'on ne peut défendre, pour tenir ferme dans l'endroit où l'on eſt mieux fortifié; *Adhibere quamdam in dicendo ſpeciem atque pompam, & pugnæ ſimilem fugam; conſiſtere vero in meo præſidio, ſic ut non fugiendi, ſed capiendi loci cauſâ, ceſſiſſe videar* (De Orat. L. II); enfio de préférer l'attaque à la défenſe, ou bieo la défenſe à l'attaque, ſelon que l'une ou l'autre promet plus d'avantage; *Si in refellendo adverſario firmior eſt oratio, quam in confirmandis noſtris rebus, omnia in illum conferam tela; ſin noſtra faciliùs probari quam illa redargui poſſunt, abaucere animos à contrariâ defenſione & ad noſtram traducere.* (De Orat. L. III.)

Et c'eſt cet art inveoté, cultivé, élevé dans la Grèce à un ſi haut degré de gloire & de puiſſance, adopté, agrandi, &, à ce qu'il me ſemble, perfectionné chez les romains; cet art qui feſoit l'étude la plus aſſidde & la plus ſérieuſe des Périclès, des Démoſthène, les plus ſublimes entretiens des Craſſus, des Antoine, des Cicéron, & des Brutus; c'eſt cet art que, dans nos collèges, nous croyons eoſeigner à des écoliers de douze ans!

Quand les *Rhéteurs* ſe preſſeot d'initier leurs diſciples dans les myſtères de l'Éloquence, ils témoignent qu'eux-mêmes ils n'en ont pas l'idée. La *Rhétorique* eſt de toutes les parties de la Littérature celle qui ſuppoſe le plus de cuonoiſſances & de lumières dans celui qui l'enſeigoe, le plus de diſcernement & d'applicatioo dans celui qui l'aprend: *Ceteræ enim artes ſeipſæ per ſe tuentur ſingulæ; bene dicere autem, quod eſt ſcienter & perité & ornaté dicere, non habet definitam aliquam regionem cujus terminis ſepta tueatur.* (De Orat. L. II.) Et Quintilieo, dont la doctrine eſt d'ailleurs ſi ſage, n'a pas aſſez fidèlement ſuivi, dans ſa méthode, les préceptes de Cicéron.

Non, *Rhéteurs*, noo, ce n'eſt pas dans un âge où la tête eſt vide, où la raiſon n'eſt point affermie en principes, où les éléments de nos peoſées ne ſont pas même raſſemblés, où preſque aucune de nos idées abſtraites n'eſt diſtincte & complète; où les procédés de l'enteudement, du compoſé au ſimple, du ſimple au compoſé, oe ſont encore, ſi j'ôſe le dire, que le tâtoooement de l'ignorance & de l'incertitude; où l'on n'a guère que des notions vagues du juſte, de l'honnête, de l'utile, & de leurs contraires, des droits de l'homme & de ſes devoirs, de ce qui, dans les différentes conſtitutions de la ſociété, eſt, ou doit être libre ou preſcrit, licite ou illicite, honoré comme utile, approuvé comme juſte, réprimé ou puni comme daogereux ou funeſte; ce n'eſt pas dans cet âge

qu'il faut exercer des enfants à diſcuter de grands objets de Morale ou de Politique. Pour obtenir des fruits précoces, on les abreuve d'une sève ſans conſiſtance & ſans vertu; on les empêche d'aquérir les ſucs & la ſaveur de la maturité. C'eſt de quoi ſe plaigooit Pétrône; & il attribuoit à ce vice d'inſtitution la ruine de l'Éloquence. *Cruda adhuc ſtudia in forum propellunt; & Eloquentiam, quâ nihil eſſe majus confitentur, pueris induunt adhuc naſcentibus. Quod ſi paterentur laborum gradus fieri, ut ſtudioſi juvenes lectione ſeverâ mitigarentur, ut ſapientiæ præcepiis animos componerent, ut verba atroci ſtylo effoderent, ut quod vellent imitari diu audirent . . . Jam illa grandis oratio haberet majeſtatis ſuæ pondus.*

Que Quintilien donne à ſes diſciples à deviner *pourquoi les lacédémoniens repréſentoient Vénus armée;* ou *pourquoi l'on dépeint l'Amour ſous la figure d'un enfant; pourquoi on lui donne des ailes, des flèches, un flambeau;* avec un peu d'eſprit & quelques légères connoiſſanees, ils répondront paſſablement. Mais qu'il leur donne à examiner *ſi l'homme de guerre aquiert plus de gloire que le juriſconſulte; s'il eſt permis de briguer les charges; ſi une loi eſt digne d'éloge ou de cenſure; en quoi deux hommes illuſtres ſe reſſemblent, & en quoi ils diffèrent, & lequel des deux eſt ſupérieur à l'autre en génie ou en vertu* : comment Quintilien veut-il que des queſtions, qui n'étoient pas au deſſous de Scévola, de Cicéron, & de Plutarque, ſoient acceſſibles à un enfant?

Qu'on lui raconte une aventure qui l'intéreſſe, & qu'on l'oblige à la retracer; cet exercice peut lui être utile. Mais les grands procédés de l'Éloquence, la délibération, la conteſtation, l'amplification des faits & des moyens, ce qui demande toute la force d'une raiſon mûre & ſolide, toutes les reſſources d'un eſprit cultivé, profondément inſtruit, peut-on le propoſer à l'impéritie d'un écolier? Si on lui ſuggère ſes raiſonnements, ſes définitions, ſes preuves, ſes figures, & ſes mouvemeots oratoires; il répètera en balbutiant ce qu'il en aura retenu: & ſi on le livre à lui-même, il flottera au gré d'une imagination ſans idées, ne produira que des fantômes, ou ne dira que des inepties. Quintilien aprouve ces deux méthodes, Rollin les admet d'après lui; plein de reſpect pour l'un & pour l'autre, j'oſerai cependant ne pas être de leur avis: car ſi la meilleure leçon d'Éloquence eſt, comme diſoit Socrate, de ne parler que de ce qu'on ſait bien; la plus dangereuſe habitude eſt de parler de ce qu'on ne ſait pas ou de ce qu'ou ſait mal: & cette inſtitution, qui a mis l'art de parler éloquemment avaot celui de penſer juſte, & qui nous fait abonder en paroles, dans un âge où nous ſommes ſi dépourvus d'idées, eſt peut-être l'une des cauſes qui ont peuplé le monde de raiſonneurs à tête vide & de harangueurs importuns.

A quoi donc employer cet âge où l'étude de la *Rhétorique* & les exercices de l'Éloqueuce ſeroient prématurés? Quintilien l'a dit, ſans avoir deſſein de le dire, lorſqu'il a comparé ſes diſciples aux petits des oiſeaux: l'école eſt comme un nid, où il faut les nourrir, & leur laiſſer croître les aîles.

Je diſtinguerai donc trois temps pour les diſciples de la *Rhétorique*: le premier, où l'on ne fera guère que leur former l'entendement, & leur remplir l'eſprit de ees idées élémentaires que je regarde comme les ſources qui groſſiront un jour le grand fleuve de l'Éloquence; le ſecond, où l'on commencera d'exercer leur talent par de légères tentatives, mais en ſuivant une méthode dont les anciens nous ont donné l'exemple, & dont je propoſe l'eſſai; le troiſième enfin, où, dans l'art oratoire, on leur fera concevoir le plan d'un édifice régulier, dont les parties ſe correſpondent, & réuniſſent dans leur enſemble la grandeur, l'élégance, & la ſolidité.

Après l'étude des langues ſavantes, & ſinguliè-ment de ſa propre langne; après l'habitude formée de la parler correctement & purement, avec clarté, facilité, nobleſſe; la première des facultés à développer & à fortifier dans un enfant, c'eſt la raiſon. *Nec vero ſine philoſophorum diſciplinâ, genus & ſpeciem cujuſque rei cernere, neque eam definiendo explicare, nec tribuere in partes poſſumus; nec judicare quæ vera, quæ falſa ſint; neque cernere conſequentia, repugnantia videre, ambigua diſtinguere.* (Orat.) C'eſt donc à la Philoſophie à commencer l'ouvrage de l'Éloquence; & cette méthode eſt viſiblement indiquée dans la *Rhétorique* d'Ariſtote: car ſa manière de former l'orateur eſt de lui aprendre, avant toutes choſes, l'art de bien raiſonner & de bien définir, c'eſt à dire, de lui aprendre à deſſiner avant de peiodre.

Je ne veux pas qu'on l'accoutume aux arguties de l'école; mais qu'on lui aprenne à manier le raiſonnement avec force & même avec dextérité, & qu'il en connoiſſe les règles, pour en mieux diſcerner les vices. Un eſprit naturellement juſte peut aller droit, ſans le ſecours des règles, dans les ſentiers battus de la raiſon, je le ſais bien; mais toutes les routes n'en ſont pas également frayées: il en eſt d'épineuſes, d'obliques, d'incertaines; il eſt mille détours & mille défilés dans leſquels peut nous engager un adverſaire adroit, un habile ſophiſte; & quand, pour ſoi-même, on n'auroit pas beſoin du fil du labyrinthe, il ſeroit encore néceſſaire pour ramener l'opinion des autres, lorſqu'elle ſe laiſſe égarer.

La Dialectique eſt, ſi j'oſe le dire, le ſquelette de l'Éloquence; & c'eſt avec ce méchaniſme, ces articulations, ces leviers, ces reſſorts, qu'il faut d'abord qu'un eſprit jeune & vigoureux s'exerce & ſe familiariſe. Viendra le temps où il aprendra, comme le peintre, à revétir ces oſſements des formes

formes les plus régulières d'un corps vivant & animé; & ce ſera l'ouvrage de l'amplification, ce grand talent de l'orateur, dont on a fait le jeu de notre enfance.

Mais à cette première organiſation du talent oratoire, il faudra bientôt joindre une nourriture, qui commence à donner à la raiſon de la force & de la couleur. Les bons livres en ſont la ſource; & ce moyen eſt aſſez connu. Mais ce qui ne l'eſt pas de même, c'eſt le fruit que l'on peut tirer de ces lectures amuſantes que l'on feroit à haute voix, & qui, bien dirigées, ſeroient pour les élèves comme les promenades du botaniſte avec les ſiens, lorſqu'en parcourant les campagnes, il leur fait diſtinguer & connoître les plantes, dont ils doivent un jour ſavoir appliquer les vertus.

A meſure donc, que l'Hiſtoire, la Poéſie, la Philoſophie morale, & cette fleur de Littérature qui forme l'éducation de tous les eſprits cultivés, donneroient lieu d'analyſer ces idées élémentaires qui doivent former inſenſiblement le magaſin de l'orateur; on feroit aux jeunes élèves un objet d'émulation de les décompoſer, de les développer: & ces études philoſophiques ſeroient comme le veſtibule du ſanctuaire de l'Éloquence.

Quoi, dira-t-on, des analyſes métaphyſiques à des enfants! Pourquoi non, ſi ces analyſes n'ont rien de trop ſubtil, & ne ſont que leur expliquer, avec plus de préciſion, les mots qui ſont à leur uſage?

Je ſuis loin de vouloir fatiguer leur entendement de ces ſpéculations ſtériles où l'eſprit de l'homme ſe perd dans le vague de ſes penſées, & après avoir parcouru un vide immenſe, retombe dans le doute, fatigué de ſes vains efforts. La Philoſophie cherche la vérité dans l'eſſence des choſes; l'Hiſtoire, dans les faits. La Poéſie demande un merveilleux vraiſemblable ou un naturel rare, curieux, & piquant: l'Éloquence ne veut qu'une vraiſemblance commune; elle rejette les paradoxes, & tire ſa force des mœurs & de l'opinion générale: *In dicendo autem vitium vel maximum eſt, à vulgari genere orationis atque à conſuetudine communis ſenſûs abhorrere* (De Orat. L. I). Ce n'eſt pas que ſes idées & ſes expreſſions ne ſoient ſouvent très-élevées: mais ſes hauteurs ſont acceſſibles, ſes hardieſſes n'ont rien d'étrange, ſa route n'a rien d'eſcarpé; & ce qu'elle dit de ſublime ou d'inouï, n'eſt étonnant que par la lumière imprévue & ſoudaine qu'elle jette dans les eſprits. Ainſi, le comble de l'Éloquence eſt de dire ce que perſonne n'avoit penſé avant que de l'entendre, & ce que tout le monde penſe après l'avoir entendu.

Il ne s'agit donc que de ſe tenir (ſi je puis m'exprimer ainſi) dans la moyenne région des idées abſtraites, de s'attacher à celles qui ont trait à l'Éloquence, & d'éviter ces queſtions frivoles, ſingulières, & ſophiſtiques, qui ne ſont qu'altérer dans les enfants la bonne foi du ſens intime, rendre l'eſprit pointilleux & faux, & tout au plus accoutumer leur langue à une brillante loquacité: *Malim equidem indiſertam prudentiam quam ſtultitiam loquacem.* (De Orat. L. III.)

Alors que peut avoir de ſi effrayant pour eux la Métaphyſique de l'Éloquence? &, par exemple, quoi de plus clair, de plus ſenſible, de plus facile à concevoir, que le dévelopement de l'idée de la vertu, tel que Cicéron nous le donne, lorſqu'ils liront qu'elle eſt à la fois *prudence*, *juſtice*, *force*, & *tempérance*; que la *prudence* eſt le diſcernement des choſes, bonnes, mauvaiſes, indifférentes; que la *juſtice* eſt l'état habituel d'une âme attentive & fidèle à rendre à chacun ce qui lui eſt dû, ſans préjudice du bien public; que la *force* conſiſte à braver les périls & à ſupporter les travaux; qu'elle eſt compoſée de *grandeur d'âme*, de *confiance*, de *patience*, & de *perſévérance*; que le propre de *la grandeur d'âme* eſt de former de généreux deſſeins, & d'y porter une réſolution qui leur donne encore plus de luſtre; que le caractère de la *confiance* eſt de compter ſur ſoi, dans de louables entrepriſes, & de mettre en ſes propres forces une eſpérance ferme d'en vaincre les obſtacles & d'en ſurmonter les dangers; que la *patience* s'exerce à ſouffrir volontairement & long temps, pour remplir des devoirs pénibles; que la *perſévérance* eſt une ſtabilité perpétuelle dans des réſolutions mûrement réfléchies, & qu'on n'a priſes qu'après avoir tout prévu & tout conſulté; que la *tempérance* eſt la domination d'une raiſon ſévère ſur tous les mouvements de l'âme & ſur tous ſes penchants impétueux & déréglés; que ſes eſpèces ſont la *continence*, la *clémence*, & la *modeſtie*; que ſous le frein de la *continence*, la fougue des déſirs eſt reprimée par la raiſon; que la *clémence* adoucit les tranſports d'une colère aveugle ou d'un âpre reſſentiment; que la *modeſtie* enfin répand une pudeur honnête dans toute la conduite d'un homme de bien, & ajoûte un nouvel éclat à la dignité des actions louables?

Ainſi, après avoir commencé par définir en dialecticien, le jeune homme aprendra à définir en orateur; & peu à peu ſe raſſemblera dans ſon entendement cette foule d'êtres intellectuels qui environnent l'Éloquence, & qui, claſſés avec méthode, doivent un jour pouvoir ſe ſuccéder rapidement & ſans confuſion dans la penſée de l'orateur.

Ce ſera ſurtout dans les faits que lui préſentera l'Hiſtoire, que l'élève retrouvera ſa Métaphyſique en exemple & ſa Morale en action, mais modifiée par les circonſtances, qui quelquefois changent l'objet, au point de rendre digne de louange ce qui eſt en ſoi digne de blâme, & de rendre digne de blâme ce qui de ſa nature eſt digne de louange. Ici la tâche que le *Rhéteur* impoſera à ſon diſciple ſera de démêler, dans le caractère de l'action, ce qui la rend problématique, ou ce qui la diſtingue & l'excepte de la loi générale & de l'ordre commun.

De ces études on verra ſe former, non pas un ſyſtême de Philoſophie ſubtile & tranſcendante, mais un cours de Philoſophie naturelle & ſenſible, accommodée à la vie & aux mœurs ; ce qui fut toojoors, dit Cicéron, le partage de l'Éloquence ; *Quod ſemper oratoris fuit.* Et ſans prétendre, comme lui, que l'orateur, pour être accompli, doive être en état de parler de tout avec connoiſſance de cauſe & autant d'abondance que de variété, au moins dirai-je qu'en laiſſant à la Philoſophie ſes ſubtilités & ſes profondeurs, l'Éloquence doit être prémunie de toutes les idées morales qui caractériſent les hommes & diſtinguent leurs actions. *Oratori quæ ſunt in hominum vitâ (quandoquidem in eâ verſatur orator atque ea eſt ei ſubjecta materies) omnia quæſita, audita, lecta, diſputata, tractata, agitata eſſe debent.* (De Orat L. III.)

Mais il eſt temps que l'Éloquence elle-même reçoive ſes diſciples des mains de la Philoſophie ; & je propoſe pour eux encore un exercice qui convient à leur âge, & dont l'exemple de Craſſus & l'autorité de Cicéron garantiſſent l'utilité.

» Pour me former à l'Éloquence (dit Craſſus dans le Dialogue de l'*Orateur*), » j'avois d'abord » adopté la méthode des exercices de Carbon. Je » répétois de ſouvenir, je commentois, j'ampli- » fiois quelque morceau de Poéſie ou d'Éloquence, » que je venois de lire en notre langue. Mais je » m'aperçus que cette méthode étoit mauvaiſe, » en ce que mon auteur s'étant ſaiſi d'abord, pour » rendre ſa penſée, des termes les plus convenables, » les plus forts, les plus élégants, ſi je me ſervois » de ces mots, je ne feſois rien de moi-même ; » ſi j'en employois d'autres, je feſois plus mal. » Je préférai d'expliquer de mémoire les Orai- » ſons des plus célèbres orateurs grecs ; & alors » j'eus le choix de tous les termes de ma langue » pour exprimer en liberté les penſées de mon au- » teur ».

Voilà, je crois, le genre d'exercice le plus propre à former les diſciples de l'Éloquence ; & c'eſt celui que je ſubſtituerois à ces compoſitions futiles dont on fatigue les enfants.

Cet exercice commenceroit, dans l'école aſſemblée, par la lecture, à haute voix, d'un morceau pris d'un hiſtorien, d'un orateur, ou d'un poète : car on ſait bien que l'Éloquence eſt répandue dans toute la ſphére de la Littérature, *vagam & liberam & latè patentem*, mais dans tel climat plus brûlante, dans tel autre plus tempérée ; & qu'en paſſant ſur différents ſujets, comme par différentes plumes, elle change de caractère, de mouvement, & de couleur. *Nam quum eſt oratio mollis, & tenera, & ita flexibilis ut ſequatur quocumque torqueas ; tum & naturæ variæ, & voluntates, multum inter ſe diſtantia effecerunt genera dicendi.* (Orat.) Ainſi, tous les exemples ne ſeroient variés, & tantôt la raiſon y domineroit, tantôt le ſentiment ou quelque paſſion violente. Dans les uns, la juſteſſe, la préciſion, l'énergie ; dans les autres, le coloris, la hardieſſe des penſées, la vivacité des images ; dans les autres enfin, le ton, le ſtyle propre aux mouvements paſſionnés, ſe préſenteroient pour modéles : & après la lecture, qui ſeroit ſobrement accompagnée de réflexions, on laiſſeroit chacun exercer ſa mémoire, ſon eſprit, ſon talent, à reproduire dans une autre langue ce qu'il en auroit retenu.

Le jeune élève ne ſeroit, dans ce travail, ni abſolument livré à lui-même, ni abſolument privé du plaiſir de la production : il auroit, comme en traduiſant, le mérite & l'attrait de l'invention du ſtyle, & de plus le mérite, encore plus attrayant, de l'invention des idées, pour ſuppléer à ſes oublis. J'y crois voir ſurtout l'avantage de lui faire donner toute ſon attention aux figures, aux mouvements, aux tours du ſtyle de l'écrivain qu'on lui auroit donné pour modéle : & combien plus vive & plus profonde ſeroit l'impreſſion de l'exemple, lorſqu'au moment de la correction on le feroit apercevoir qu'il auroit mal ſaiſi le caractère de ſon auteur, mal répondu, je le ſuppoſe, à l'énergie de Tacite, à la préciſion de Salluſte, à l'élocution pleine, harmonieuſe, & oratoire de Tite-Live !

C'eſt en l'exerçant à travailler ainſi d'après de grands modèles ſur des ſujets intéreſſants, qu'on lui éleveroit l'eſprit, l'âme, & le ſtyle ; & qu'on lui donneroit cet ardent amour de ſon art, ſans lequel, dans la vie, & ſingulièrement dans la carrière de l'Éloquence, on ne fait rien de grand. *Studium, & ardorem quemdam amoris, ſine quo, quum in vitâ nihil quiddam egregium, tum certè hoc quod tu expetis, nemo unquam aſſequetur.* (De Orat. L. I.)

Dans ces premières études de l'Éloquence, Pétrone, le grand ennemi de la déclamation, vouloit qu'on fût nourri de la lecture des poètes, & ſurtout de celle d'Homère :

Det primos verſibus annos,
Mæoniumque bibat felici pectore fontem.

Théophraſte reconnoiſſoit que la lecture des poètes étoit infiniment utile aux orateurs ; Longin la recommande à ceux qui veulent s'élever au ton de la haute Éloquence. Quintilien penſe comme eux : » C'eſt dans les poètes, dit-il, qu'on doit » chercher le feu des penſées, le ſublime des ex- » preſſions, la force & la vérité des ſentiments, » la juſteſſe & la bienſéance des caractères ».

Il ne laiſſe pas d'y avoir quelques précautions à prendre pour empêcher que les jeunes gens ne confondent l'Éloquence du poète avec celle de l'orateur ; & le maître auroit attention de leur faire bien diſtinguer, dans les tours, les figures, & les images du ſtyle poétique, ce qui excède les hardieſſes qui ſont permiſes au langage oratoire. Mais la diſtance de l'un à l'autre n'eſt pas auſſi grande

qu'on l'imagine : *Eſt finitimus oratori poëta, numeris adſtrictior paulo, verborum autem licentiâ liberior, multis vero ornandi generibus ſocius ac pæné par.* (De Or. L. 1.) Auſſi le Sophocle latin Pacuvius étoit-il la lecture la plus habituelle de Craſſus & de Cicéron; & je ſuis bien perſuadé que de tous les modèles celui que Maſſillon avoit le plus étudié, c'étoit Racine.

J'oſerai cependant n'être pas de l'avis de Cicéron, lorſqu'il aſſûre que la ſphère de l'orateur eſt auſſi étendue que celle du poète : *In hoc certè prope idem, nullis ut terminis circumſcribat aut definiat jus ſuum.* (Ibid.) Et dans le choix des ſujets qu'on propoſe, ou des exemples qu'on préſente aux diſciples de l'Éloquence, on doit ſe ſouvenir que tout ce qui convient à un art dont le but n'eſt que de ſéduire & de plaire, ne convient pas à un art dont la fin eſt d'inſtruire & de perſuader. Ainſi, les écarts, les épiſodes, les détails de pur agrémeot, qui ſont permis à la Poéſie, ne le ſont pas à l'Éloquence. Dans celle-ci rien de ſuperflu; tout doit tendre à la perſuaſion; plaire, émouvoir n'en ſont que les moyens. Ainſi, le luxe, qui n'eſt qne luxe, eſt ioterdit à l'Éloquence; l'agréable y doit être utile; les ornements de ſon édifice en doivent être les apuis.

Quant à l'étendue de leur domaine, celui de la Poéſie embraſſe, non ſeulement dans la nature, mais au dela, dans les poſſibles, dans les eſpaces du merveilleux, tous les objets réels ou fantaſtiques dont la peinture peot nous plaire : la vérité connue, la feinte, le menſonge, tout eſt de ſon reſſort. L'Éloquence au contraire n'a pour objet que ce qui intéreſſe ſérieuſement les hommes, le juſte, l'honnête, l'utile, & le vrai dans ces trois raports, mais le vrai qui n'eſt pas conno & qui a beſoin d'être prouvé; ſans quoi l'Éloquence ſeroit ſans objet & n'auroit plus aucune force. Elle auroit beau couler, comme uo fleuve rapide, dans un lit vaſte & libre; elle paroitroit calme & ſemblable à une eau dormante. C'eſt aux écueils qu'elle rencontre, qu'elle heurte, & qu'elle franchit, c'eſt au détroit où ſes flots ſe reſſerrent & redoublent de force & d'impétuoſité, c'eſt là qu'elle ſe fait connoître, & perd le nom d'Élocution, pour prendre celui d'Éloquence.

Celſus avoit donc bien raiſon de dire qne l'Éloqnence ne s'exerçoit que ſur des choſes conteſtées; & Quintilien, co le réfutant, ſemble avoir méconnu lui-même le caractère de ſon art.

La Poéſie n'a que la vraiſemblance à ſe donner, & que l'illuſioo à répandre; l'Hiſtoire n'a communémeot que l'ignorance à éclairer; la Philoſophie a de plus l'erreur & le préjugé à combattre : l'Éloquence a, non ſeulement l'opinion, mais les affections, les paſſions même à ſubjuguer, à dominer; ce ſont là ſes triomphes : & cette différence fera ſeule ſentir aux jeunes gens pourquoi le caractère de la Poéſie eſt une ſéduction perpétuelle; celui de l'Hiſtoire, une ſincérité noble & calme; celui de la Philoſophie, une diſcuſſion ſagement animée; celui de l'Éloqueuce, une action pleine de chaleur, & plus ou moins véhémente, ſelon la force des obſtacles que ſon ſujet lui donne à renverſer. De ces obſtacles, le moindre c'eſt le doute; & avec tout le charme du langage, celui qui, o'ayaot aucune réſiſtaoce d'opinion, d'inclinatioo, de doute à vaincre dans ſon auditoire, ne feroit que lui expoſer des vérités connues, ſeroit uo beau parleur, &, ſi l'on veut, un homme diſert, mais non pas un homme éloquent. C'eſt done toujonrs un objet ſerieux, intereſſant, problématique, & relatif à l'un de ces trois points, le juſte, l'honnête, & l'otile, qu'il faut choiſir, même dans les poëtes, pour y exercer les enfants.

Enfin ce qui me ſemble décider en faveur de cette eſpèce de leçons que je propoſe pour la ſecoode elaſſe, c'eſt qu'eo devenant tous les jours uo peu plus difficiles & un peu plus ſavantes, elles amènent les diſciples à ce troiſième degré d'études, où ils auront à ſaiſir d'un coup d'œil l'ordonnance & la cootexture de la Harangue & du Plaidoyer.

Et ſans cette méthode, comment leur faire en même temps obſerver l'ordre, l'enchaînement, l'accord, & la diverſité des parties dont cet enſemble eſt compoſé? Une ſimple lecture ne les captive point, & ne laiſſe preſque jamais dans de jeunes eſprits que de légères traces : la traduction eſt pénible & lente, & l'attention y eſt abſorbée par les détails de l'expreſſion : le travail d'aprendre par cœur eſt méchanique, dès qu'il eſt commandé, & ſe réduit à retenir des mots : l'extrait n'excite aucune ardeur, aucnne émulation dans l'âme : enfin la compoſition en grand eſt inſenſée, avant l'étude des modèles. Quel moyen reſte-t-il pour en graver l'empreinte dans l'eſprit des élèves, que la méthode de Craſſus, une lecture à haute voix, & après la lecture une rédaction, une traduction de mémoire?

Ici l'on n'aura point à craindre l'inapplication des élèves : émus juſqu'à l'enthouſiaſme par cette lecture enivrante; pleins des beautés qu'ils auront admirées dans les mouvements, les penſées, le langage de l'orateur; en ſe frapant de ſes raiſons, ils auront été encore plus ſaiſis des paſſions qui l'animoient : fatigués de cette foule d'idées & de ſentimeots qu'il leur aura tranſmis, ils brûleront de les répandre; & s'ils ont en eux qoelque germe d'Éloquence naturelle, on verra ces germes éclore à la chaleur vive & profonde dont il les aura pénétrés.

Je ne ſais ſi ce grand exemple de Craſſus me fait illuſion : mais je crois voir le jeune élève ſortir de cette école avec une force d'apréhenſion, une vigueur de jugement, une habitude à ſaiſir l'enſemble d'un ſujet ou l'état d'une cauſe; ſon point de vûe favorable, ſes vrais moyens, & en même temps ſon côté foible & périlleux; une promptitude

à s'affecter des paſſions dont elle eſt ſuſceptible; une facilité à changer de ton, de mouvements, & de langage; une impétuoſité dans l'attaque, une adreſſe dans la défenſe, une ſoupleſſe & une agilité à parer tour à tour & à porter des coups rapides; enfin une richeſſe, une abondance d'Élocution, que nul autre genre d'étude & d'exercice ne peut donner.

Cependant comme après avoir exercé long temps les jeunes peintres à deſſiner d'après de grands modèles, on leur permet de compoſer; on pourroit de même permettre aux élèves de l'Éloquence de s'eſſayer en liberté, lorſqu'ils auroient aquis des forces. Ce ſeroit, même dans les deux claſſes, une recompenſe honorable que l'on propoſeroit à leur émulation.

Mais je perſiſte à demander 1°. que le ſujet ſoit pris d'un écrivain du premier ordre, afin d'avoir plus sûrement à leur donner pour correctif, après la compoſition, le meilleur modèle poſſible. 2°. Que ce ſoit une queſtion douteuſe & ſujette à diſcuſſion, ſoit d'une partie avec l'autre, ſoit de l'orateur avec lui même; car ce qui ſeroit évident & inconteſtable ne donneroit plus lieu ni à la preuve ni à la refutation, le vrai combat de l'orateur: l'élève doit ſavoir qu'il a toujours un adverſaire dans l'opinion oppoſée à la ſienne; & quand cet adverſaire eſt muet, c'eſt à lui de prendre ſa place, & de parler contre lui-même avec autant de force & de chaleur que feroit un homme éloquent. (*Voyez* CHAIRE). 3°. Que pour ces eſſais on préfère les cauſes dont le principe eſt conteſté, non ſeulement parce qu'elles donnent plus d'eſpace & d'eſſor à de jeunes eſprits, mais parce qu'elles prêtent au dévelopement de ces idées élémentaires que l'élève a déja reçues, & qu'elles ſont les ſeules où il ſoit en état de faire quelques pas ſans être mené par la main: car d'examiner, comme on le fait dans une cauſe particulière, ſi une choſe eſt telle ou telle; ou ſi le fait dont il s'agit eſt arrivé de telle ou de telle façon, par malice, par imprudence, involontairement, ou par néceſſité; ſi l'accuſé a fait ce qu'on lui impute; & s'il l'a fait ſelon la loi, hors de la loi, contre la loi, ſeul, de ſon propre mouvement, ou par l'impulſion d'un autre, &c; tout cela tient à des circonſtances dont il eſt impoſſible que les écoliers ſoient inſtruits.

Toutefois en donnant la préférence aux cauſes générales, non ſeulement comme plus ſimples, mais comme plus propres à faire connoître les grandes régions de l'Éloquence; *noſſe regiones intra quas venire debeas, ut perveſtiges quod quæras*: & comme un moyen d'accoutumer l'eſprit à voir les conſéquences dans leur principe; *Ubi eum locum omnem cogitatione ſepſeris, ſi modo uſum rerum percalleueris, nihil te effugiet, atque omne quod erit in re occurret atque incidet* (De Orat. L. II); je ne laiſſerai pas d'obſerver qu'un grand nombre des plus belles cauſes ſont des cauſes particulières, dont le principe eſt reconnu; & c'eſt pour celui-ci que la méthode des *Rhéteurs* ſeroit néceſſaire aux élèves.

Ces *Rhéteurs* avoient pris la peine de claſſer toutes les cauſes oratoires, & d'aſſigner à chaque eſpèce les moyens qui lui convenoient: c'eſt ce qu'on appeloit *loca*; arſenal oratoire, où il faut avouer que les armes étoient rangées avec beaucoup d'ordre & de ſoin.

Cette méthode avoit l'avantage de tracer des routes, d'y poſer des ſignaux, d'avertir l'orateur de celle qu'il auroit à ſuivre; Cicéron lui-même en convient; *Habet enim quædam ad commonendum oratorem.* Mais l'élève qui, après les premières études, auroit beſoin d'aller chercher dans ces lieux oratoires les moyens propres à ſa cauſe, ſeroit un eſprit lent, timide, & ſans eſſor: *Quod etiamſi ad inſtituendos adoleſcentulos magis aptum eſt, ut, ſimul ac poſita ſit cauſa, habeant quo ſe referant, unde ſtatim expedita poſſint argumenta depromere: tamen & tardi ingenii eſt ridiculos conſectari, fontem rerum non videre.* (De Orat. L. II.)

» Qu'on me donne, diſoit Antnine dans ce même » dialogue, un jeune homme qui ait bien fait ſes » études; ſi, avec un peu d'uſage de l'art oratoire, » il a dans le génie quelque vigueur, je le por- » terai en un lieu où il trouvera, non pas un » filet d'eau enfermée & captive dans des canaux » étroits, mais un fleuve entier qui s'élance impétueu- » ſement de ſa ſource ». *Si ſit is, qui & doctrinâ liberaliter mihi inſtitutus, & aliquo jam imbutus uſu, & ſatis acri ingenio eſſe videatur; illuc eum rapiam, ubi non ſecluſa aliqua aquula teneatur, ſed unde univerſum flumen erumpat.* (De Orat. L. II.)

Quelle étoit donc cette ſource abondante, auprès de laquelle tous les lieux communs des *Rheteurs* ne lui ſembloient que des filets d'eau? C'étoit la cauſe elle-même; & ſa methode, à lui, conſiſtoit à la méditer profondément, à bien ſavoir quelle en étoit la nature, *quæ nunquam latet*, diſoit-il, & à tirer de cette connoiſſance ſes procédés & ſes moyens.

La pratique de l'orateur que je viens de citer, pour s'inſtruire à fonds d'une affaire, étoit d'engager ſa partie à plaider ſa cauſe elle-même devant lui, ſans témoin, afin qu'elle eût plus d'aſſûrance; & de plaider contre elle, afin de l'obliger à mettre au jour tous ſes moyens. » Après avoir renvoyé » mon client, je ſefois, dit-il, à moi ſeul trois » perſonnages différents; le mien, celui de mon » adverſaire, & celui de nos juges: ainſi, je plai- » dois les deux cauſes, & le mieux qu'il m'étoit poſ- » ſible; après cela je prononçois avec la plus rigou- » reuſe équité ».

Voilà une grande leçon & en même temps un moyen aſſez ſimple de rendre les cauſes particulières acceſſibles aux jeunes gens: car ſi le *Rhéteur* veut ſe mettre à la place de la partie, & ſe laiſſer

interroger, l'élève ſera de ſon côté le perſonnage de l'avocat : & la juſteſſe, la ſagacité, la promptitude de ſon diſcernement percera dans cet exercice, par le ſoin qu'on lui verra prendre de démêler, de dénouer les difficultés ſolitables, par l'attention qu'il donnera aux points eſſenciels de la cauſe, par le choix qu'il fera des moyens déciſifs ; car rien ne diſtingue plus ſûrement une bonne & une mauvaiſe tête, qu'une curioſité judicieuſe qui va au but, & une curioſité vague qui ſe diſſipe & s'égare en chemin.

Il ne faut pas oublier cependant que l'exercice aprend à voir aux jeunes orateurs, comme il aprend à voir aux jeunes peintres, & qu'on prend quelquefois pour manque d'intelligence & d'aptitude, ce qui n'eſt que légereté, diſſipation, diſtraction. L'avocat, parce qu'il eſt inſtruit, voit d'un coup d'œil, parmi les circonſtances & les moyens qu'on lui expoſe, ce qui lui eſt bon & ce qui lui manque : ſes recherches ſont éclairées ; celles de l'écolier peuvent être d'abord inquiètes & indéciſes. Il faut donc ſe donner la peine de lui aprendre à examiner, à développer une cauſe, à la voir ſous toutes ſes faces, à prévenir dans tous les points ce qu'on pourra lui oppoſer ; & à ſe tenir préparé pour l'attaque & pour la défenſe. Or c'eſt ce qu'on n'a jamais fait.

Le premier tort des *Rhéteurs* a été, comme je l'ai dit, de croire enſeigner l'art de l'Éloquence à des enfants ; & pour cela ils l'ont réduit en miètes ; *Qui omnes tenuiſſimas particulas..... ut nutrices infantibus pueris, in os inſerant* (De Orat. L. II) : & au contraire, le moyen de ſimplifier l'art, de le faciliter, auroit été de l'enſeigner en maſſes ; un petit nombre de grands principes, appuyés ſur de grands exemples, auroit ſuffi, & n'auroit ni troublé ni fatigué de jeunes têtes.

La même erreur a fait aſſujétir à des règles minutieuſes & à des méthodes ſerviles ce qu'il y a de plus capricieux, de plus impérieux au monde, l'occaſion & la néceſſité. La *Rhétorique*, ainſi que la Tactique, ne peut rouler que ſur des hypothèſes : dans l'un & l'autre genre de combat il y a deux grands ordonnateurs, le jugement & le génie ; mais ils ſont tous les deux ſoumis à des haſards qui déconcertent toutes les méthodes, & font fléchir toutes les règles.

Il falloit donc ſimplifier l'art le plus qu'il eût été poſſible, ne pas ériger en principe ce qui n'eſt juſte & vrai que ſous certains raports, n'enſeigner que le difficile, ne preſcrire que l'indiſpenſable, en un mot laiſſer au talent, comme les lois doivent laiſſer à l'homme, autant de ſa liberté naturelle qu'il en peut avoir ſans danger. Les règles preſcrites par les *Rhéteurs* ſont preſque toutes de bons conſeils & de mauvais préceptes.

Tout ſe réduit, dans l'art oratoire, à inſtruire, à plaire, à émouvoir ; encore, des trois, un ſeul doit-il paroître en évidence : & lors même que l'orateur emploie tous les moyens de ſe concilier le juge ou l'auditeur, de le flatter, de le fléchir, de l'irriter ou de l'apaiſer ; le comble de l'art ſeroit encore de ne ſembler occupé qu'à l'inſtruire. *Una, ex iis his rebus, res præ nobis eſt ferenda, ut nihil aliud, niſi docere, velle videamur. Reliquæ duæ, ſicut ſanguis in corporibus, ſic illæ in perpetuis orationibus fuſæ eſſe debebunt.* Cette règle en renferme mille ; & ſi on l'a bien ſaiſie, ni les lieux oratoires, ni les figures, ni les ornements, ni aucune des formules de *Rhétorique*, ne s'introduiront qu'à propos & comme ſans étude & ſans deſſein dans l'Éloquence. Je ſais que les figures en ſont l'âme & la vie ; & il n'en eſt aucune qui, naturellement employée & miſe à ſa place, ne donne de la grâce ou de la force à l'Élocution. Mais il faut que l'élève aprenne à les connoître, & non pas à les employer. Celles qui, dans la chaleur de la compoſition, ne ſe préſentent pas d'elles-mêmes, décéleroient trop l'artifice : la nature les a inventées ; la nature doit les placer.

A l'égard de l'économie & de l'ordonnance de l'ouvrage oratoire, on la diviſera, ſi l'on veut, en ſix, en cinq, ou en trois parties. Mais quoiqu'on puiſſe donner pour modèle un diſcours dans lequel ces parties, diſtribuées ſelon l'uſage, tendent au but commun de la perſuaſion ; l'exorde, par ſa modeſtie & ſa douceur inſinuante ; l'expoſition, par la clarté d'une diviſion régulière & complète ; la narration, par ſon adreſſe & ſon air d'ingenuité ; la preuve, par ſa ſolidité, ſa vigueur, & ſa rapidité preſſante ; la réfutation, par la dextérité des tours, la force des répliques, & la chaleur des mouvements ; la confirmation, par un accroiſſement de force & d'énergie ; la concluſion, par cet éclat qui part des moyens raſſemblés ; la péroraiſon, par des mouvements d'indignation & de douleur, quand la cauſe en eſt ſuſceptible, ou par la ſéduction d'un pathétique doux & pénétrant ſans violence, quand la cauſe ne donne lieu qu'à la commiſération : le *Rhéteur* ne laiſſera pas d'avertir ſon diſciple que c'eſt au ſujet à preſcrire l'économie du diſcours, à décider du nombre, de la diſtribution, du caractère de ſes parties ; & que non ſeulement ſous différentes formes un diſcours peut être éloquent ; mais que, pour l'être autant qu'il eſt poſſible, il ne doit jamais affecter que la forme qui lui convient.

Savoir de quoi, dans quel deſſein, à qui & devant qui l'on parle ; &, dans tous ces raports, dire ce qui convient, & le dire comme il convient : c'eſt l'abrégé de l'art oratoire.

Ainſi, l'importante leçon, la ſeule même dont l'élève auroit beſoin, ſi elle étoit bien développée, ſeroit de lui aprendre à viſer à ſon but ; à ſe demander à lui-même quel eſt l'effet qu'il veut produire ; s'il lui ſuffit d'inſtruire, ou s'il veut émouvoir ; s'il eſt en état de convaincre, ou s'il aura beſoin d'intéreſſer & de fléchir ; s'il ſe propoſe d'exciter l'admiration ou l'indulgence, l'indignation ou la pitié :

Digitized by Google

alors il ſentira ſi ſon exorde doit être véhémcnt ou timide ; ſi ſon expoſition ou ſa narration exige la ſimplicité, la modeſtie, ou la magnificence ; ſi, dans la preuve, il lui faut inſiſter ſur le principe ou ſur les conſéquences ; ſi, dans la réfutation, il doit agir de vive force, ou ruiner inſenſiblement les moyens de ſon adverſaire, employer l'artifice de l'inſinuation, ou le tranchant du ſyllogiſme, ou les entraves du dilemme, ou le piège de l'induction ; ſi le caractère de ſa péroraiſon doit être la véhémence & l'énergie, ou la douceur de la ſéduction, un pathétique violent & brûlant, ou cette ſenſibilité modérée qui fait couler de douces larmes, ou cette douleur déchirante qui pénètre dans tous les cœurs.

Enfin la concluſion de ce long cours d'étude ſera d'avertir les élèves les mieux inſtruits, que ce n'eſt encore rien que ce qu'ils ont apris : car ſans compter pour l'avocat cette immenſe étude des lois, ſans compter pour l'homme d'État la connoiſſance de la choſe publique dans ſes détails & dans tous ſes raports, ſans compter pour l'orateur chrétien la lecture & la méditation des livres ſacrés dont il doit être plein comme de ſa propre ſubſtance ; leur grande étude à tous, l'étude de toute leur vie, ſera celle des hommes qu'ils auront à perſuader, à dominer par la parole ; & pour cette étude, la véritable, la ſeule école, c'eſt le monde : nulle ſpéculation ne peut y ſuppléer, nulle hypothèſe n'y peut ſuffire. L'homme eſt un être ſi mobile, ſi changeant, ſi divers, qu'il eſt impoſſible d'enſeigner quels ſeront les hommes de tel lieu, de tel temps, de telle conjoncture ; quel ſera tel jour, à telle heure, l'eſprit dominant de la nation, de la cité, des tribunaux, de l'auditoire. C'eſt là cependant ce que l'orateur doit ſavoir ; & il ne le ſaura bien que ſur le lieu, ſur le temps, en *ſubodorant*, comme Cicéron, les ſentiments & les penſées, en mettant le doigt ſur les cœurs. Sans cela l'Éloquence eſt vague, & manque des deux propriétés qui en ſont toute la force, la convenance & l'apropos.

Que les jeunes gens ſachent donc que l'école n'a été pour eux qu'une lice obſcure & paiſible, dont les combats étoient des jeux ; & que maintenant il s'agit de ſe porter ſur le champ de bataille. *Educendâ deinde dictio eſt ex hâc domeſticâ exercitatione & umbratili, medium in agmen, in pulverem, in clamorem, in caſtra, atque aciem forenſem... periclitandæ vires ingenii, & illa commentatio incluſa in veritatis lucem proferenda eſt.* (De Orat. L. I.)

Selon la méthode que je viens de tracer, d'après les plus grands maîtres de l'art, on voit que les études de la *Rhétorique* ont trois degrés : que celles de la première claſſe ſont communes à tous les hommes dont on veut former la raiſon, cultiver l'eſprit, & polir le langage, & que juſque là l'homme du monde & l'orateur ont beſoin des mêmes leçons ; que celles de la ſeconde claſſe deviennent plus propres à l'Éloquence, mais conviennent également à l'orateur, au philoſophe, à l'hiſtorien, & au poète ; enfin que les études de la troiſième claſſe, où l'on enſeigne expreſſément les procédés de l'Éloquence, ſemblent ne convenir qu'aux jeunes gens qui ſe deſtinent ou à la Chaire, ou au Barreau, ou à quelque fonction publique qui demande un homme éloquent. Mais comme, pour développer le corps & lui donner plus de force & plus de ſouplеſſe, on exerçoit les jeunes romains au combat de la lutte, ſans vouloir en faire des athlètes ; de même, ſi l'on veut m'en croire, on exercera l'eſprit de la Jeuneſſe deſtinée aux fonctions qui demandent le don de la parole, on l'exercera long temps dans la lice du plaidoyer : car il n'eſt point de genre d'Éloquence qui ne ſe réduiſe aux règles de la Plaidoirie ; inſtruire, prouver, réfuter, émouvoir, & perſuader, c'eſt, dans toutes les ſituations de la vie, l'art de dominer les eſprits.

On peut me demander quel temps je veux que l'on donne à ces études. Le temps qu'elles exigeront. Dans les beaux jours de l'Éloquence, les anciens ne le comptoient pas, & le croyoient bien employé : auſſi le ſénateur, le conſul, le cenſeur, l'homme de Lois, l'homme d'État, s'y formoient-ils en même temps ; & chaque citoyen, deſtiné aux fonctions publiques, en ſortoit propre à les remplir ». C'eſt un beau rêve, me dira-t-on ; & s'il a quelque réalité, ce n'eſt plus nous qu'elle intéreſſe. Au milieu d'un peuple, à la fois légiſlateur & juge, devant qui l'on plaidoit, non ſeulement pour la fortune & la vie du citoyen, mais pour l'utilité, la gloire, & le ſalut de la République ; dans un État où chacun aſpiroit à dominer par la parole ; que des hommes, ſans ceſſe en guerre dans la lice de l'Éloquence, pour leurs amis ou pour eux-mêmes, & qui venoient y décider, comme des gladiateurs, de leur perte ou de leur ſalut, ayent attaché à ce grand art tout l'intérêt de leur ſûreté, de leur fortune, & de leur gloire ; rien de plus naturel. Mais quel ſeroit pour nous le fruit, l'emploi de ces longues études ? où ſeroit la place de ces talents cultivés avec tant de ſoin ? Sommes-nous dans Rome ou dans Athènes ? & avons-nous une tribune où l'orateur, homme d'État, puiſſe parler en liberté ? »

Faſſe le Ciel qu'il s'en élève & en grand nombre, de ces citoyens éloquents ! On demande où ſeroit leur place ? Partout où la voix de la ſageſſe, de la vérité, de la vertu, de l'intérêt public, de l'amour de l'humanité, a le droit de ſe faire entendre ; & ſous ce règne où ne l'a-t-elle pas ? L'Éloquence n'a plus de tribune ! Mais la Chaire en eſt une encore, pour cette Morale ſublime, que rend plus pure encore & plus touchante la ſainteté de ſes motifs. Mais les Académies ſont des tribunes, où, la palme à la main, on demande aujourd'hui, comme autrefois dans la place d'Athènes, *Qué*

veut parler pour le bien public? Dans Athènes, ce n'étoit qu'au moment où la République étoit menacée, dans les jours de criſe & de danger, que la voix du héraut ſe feſoit entendre : ici, dans le ſein de la paix, & lorſque l'indolence de la ſécurité, de la tranquilité publique, ſembleroit pouvoir refroidir l'intérêt geoéral; ici, tous les jours, & du centre & des extrémités du royaume, la voix s'élève, & dit aux orateurs : » Tel abus régne, » tel préjugé domine ; pour le combattre & le » détruire, *qui veut parler? qui veut parler* contre » la ſervitude, contre la rigueur inutile de nos » anciennes lois pénales, contre l'iniquité des peines » infamantes, ſur les moyens de conſerver cette » multitude innombrable d'enfants qui vont périr » dans les aſiles de l'indigence, ou ſur les moyens » de détruire ce vieux fléau de la mendicité, ſans » manquer au reſpect que l'on doit au malheur; *qui* » *veut parler?*

» L'exemple des hautes vertus, des ſublimes » talents, des travaux héroïques, s'efface dans » l'éloignement, & ne jette plus qu'une pâle & » froide lumière; pour en ranimer l'émulation avec » le ſouvenir, *qui veut parler?* Le génie & l'am- » bition des ſouverains ſe tourne vers la ſolide » gloire, vers celle qui ne coutera ni larmes ni » ſang à leurs peuples, & qui ſera le prix du bien » qu'on aura fait; les peuples eux-mêmes com- » mencent à ſentir qu'une Politique funeſte les a » trompés, en les rendant jaloux & rivaux l'un de » l'autre, & que la nature les avoit faits pour » être amis; *qui veut parler*, pour aplaudir à cette » grande révolution, & pour y encourager & les » rois & les peuples?

» Un jeune prince (de Bruſwick) ſe dévoue » pour ſecourir des malheureux qui vont périr; & » à l'inſtant une voix touchante, une voix chère » à la nation, s'élève & demande: *Qui veut parler* » avec l'enthouſiaſme d'une Poéſie éloquente, pour » rendre, à la mémoire de ce héros de l'humanité, » l'hommage, les vœux, les regrets de la recon- » noiſſance univerſelle? qu'il aquitte le genre hu- » main de ce devoir; & la couronne d'or, qu'on » refuſoit à Démoſthène, l'attend & lui eſt aſ- » ſûrée ».

Qu'on ne diſe donc plus que les grands objets manquent à l'Éloquence; mais bien plus tôt que l'Éloquence manque le plus ſouvent aux grands objets qui la demandent, qui l'appellent, qui l'invoquent de toutes parts. Son domaine aura ſes limites; elle ne ſera plus ſéditieuſe & turbulente; elle ne ſera plus délatrice & calomnieuſe : mais ſi elle n'a pas toute la liberté de l'Éloquence républicaine, auſſi n'en aura-t-elle pas la licence & les vices. Elle ſera moins de bien peut-être; mais elle ne ſera que du bien, & ſera de grands biens encore. Je ne parle point du Barreau, où la juſtice & l'innocence auront toujours beſoin de ſon organe; mais partout où le bien moral ou politique, l'utile, l'honnête, & le juſte ſont mis en délibération, dans les conſeils, dans les tribunaux, dans les députations, & dans les aſſemblées, elle aura lieu de ſe montrer : elle aura lieu de parler aux peuples au nom du ſouverain, au ſouverain au nom des peuples; conſolante & ſenſible en émanant du trône, reſpectueuſe & ſage en y portant les vœux, les gémiſſements des ſujets. Elle ne ſera point de révolution violente; mais elle amènera des réformes utiles, des changements ineſpérés : elle rendra du moins l'autorité plus douce, l'obéiſſance plus facile, le ſouverain plus cher encore, les peuples plus intéreſſants.

Mais il eſt pour elle un empire plus étendu & plus durable. Cet art précieux, que les anciens ne poſſédoient pas, l'art de l'Imprimerie, donne des ailes & cent voix à l'Éloquence, comme à la Renommée; les livres ſont pour elle des miniſtres rapides, qui, d'une extrémité du monde à l'autre, vont porter la lumière & la perſuaſion; & n'eût-elle que ces organes, de quel prix ne ſeroient pas encore le talent, le génie, & l'âme d'un homme vertueux & ſage, à qui, pour rendre ſa ſageſſe & ſa vertu féconde, le Ciel auroit donné le don d'écrire éloquemment! Un livre où les principes d'une ſaine Philoſophie, d'une Politique morale, d'une ſage Légiſlation, d'une Adminiſtration ſalutaire, ſeront dévelopés avec une Éloquence lumineuſe & ſenſible, ſera lui ſeul pour le monde un bienfait qu'on ne ſauroit apprécier. La raiſon ſans doute auroit droit de perſuader par elle-même; mais combien de vérités utiles, froidement & négligemment énoncées dans des écrits judicieux, y ſeroient reſtées enſevelies, ſi l'Éloquence n'étoit venue les retirer comme du tombeau, & les rendre à la vie, en leur communiquant tout ſon charme & tout ſon pouvoir? (*M. MARMONTEL.*)

RHOPALIQUE, adj. *Belles-Lettres.* On donnoit ce nom, chez les anciens, à une ſorte de vers qui commençoient par un monoſyllabe, & qui continuoient par des mots tous plus longs les uns que les autres; en ſorte que le ſecond étoit plus long que le premier, le troiſième plus long que le ſecond, & ainſi de ſuite juſqu'au dernier.

Ils étoient ainſi nommés du grec ῥόπαλον, *maſſue*; parce que ces vers étoient en quelque façon ſemblables à une maſſue, qui commence par un bout fort mince & finit par une groſſe tête.

Tel eſt ce vers d'Homère,

Ὦ μάκαρ Ἀτρεΐδη μοιρηγενὲς ὀλβιοδαῖμον;

ou celui-ci d'Auſone,

Spes, Deus, aterna ſtationis conciliator.

(*ANONYME.*)

RHYTHME, ſ. m. *Belles-Lettres.* Ῥυθμὸς, chez les grecs, c'eſt à dire, *Cadence*; & alors il ſe

prend dans le même ſens que le mot *Nombre*. *Voyez* NOMBRE.

Il déſigne encore en général la meſure des vers. Mais pour dire quelque choſe de plus particulier, le *Rhythme* n'eſt qu'un eſpace terminé ſelon certaines lois. Le Mètre eſt auſſi un eſpace terminé, mais dont chaque partie eſt remplie ſelon certaines lois.

Pour expliquer nettement cette différence, ſuppoſons un *Rhythme* de deux temps : de quelque façon qu'on le tourne, il en réſulte toujours deux temps ; le *Rhythme* ne conſidère que le ſeul eſpace. Mais ſi l'on remplit cet eſpace de ſons ; comme ils ſont tous plus ou moins longs ou brefs, il en faudra plus ou moins pour le remplir : ce qui produira différents mètres ſur le même *Rhythme*, ou, ſi l'on veut, différents partages du même eſpace. Par exemple, ſi les deux temps du *Rhythme* ſont remplis par deux longues, le *Rhythme* devient le mètre qu'on appelle *Spondée* ; s'ils ſont remplis par une longue & deux brèves, le *Rhythme*, ſans ceſſer d'être le même, devient *Dactyle* ; s'il y a deux brèves & une longue, c'eſt un *Anapeſte* ; s'il y a une longue entre deux brèves, c'eſt un *Amphibraque*, enfin, quatre brèves feront un *double Pyrrhique* : voilà cinq eſpèces de mètres ou de pieds ſur le même *Rhythme*.

Le *Rhythme*, dans la Proſe, eſt, comme dans la Poéſie, la meſure & le mouvement ; l'un & l'autre ſe trouvent dans la Proſe, ainſi que dans la Poéſie. En Proſe, la meſure n'eſt que la longueur ou la brièveté des phraſes, & leur partage en plus ou moins de membres ; & le mouvement réſulte de la quantité des ſyllabes dont ſont compoſés les mots. Les effets du *Rhythme* ſont connus dans la Poéſie : ſa vertu n'eſt pas moindre en Proſe. Il eſt impoſſible de prononcer une longue ſuite de paroles ſans prendre haleine ; quand celui qui parle pourroit y ſuffire, ceux qui l'écoutent ne pourroient le ſupporter : il a donc été néceſſaire de diviſer le diſcours en pluſieurs parties ; on a encore ſoudiviſé ces parties, & on y a inſéré d'autres pauſes de plus ou de moins de durée, ſelon qu'il étoit convenable ; & de là s'eſt formé ce qu'on peut appeler la *Meſure* de la Proſe. C'eſt le beſoin de reſpirer, c'eſt la néceſſité de donner de temps en temps quelque relâche à ceux qui nous écoutent, qui a fait partager la Proſe en pluſieurs membres ; & ce partage, perfectionné par l'art, eſt devenu une des grandes beautés du diſcours : mais cet embelliſſement ne peut ſe ſéparer du Nombre, c'eſt à dire, de la quantité des ſyllabes. Les phraſes ne peuvent plaire, que lorſqu'elles ſont compoſées de pieds convenables : c'eſt alors que la Proſe, s'accommodant à toutes les variétés du diſcours, s'inſinue dans les eſprits, les remue & les échauffe ; c'eſt alors qu'elle devient une eſpèce de Muſique, qui offre partout une meſure réglée, un mouvement déterminé, & des cadences variées & gracieuſes. D'abord l'oreille ſeule & le goût des écrivains avoient réglé le *Rhythme* de la Proſe : enſuite l'art le perfectionna ; & on aſſigna à chaque ſtyle l'eſpèce de pied qui lui convenoit davantage, ſoit pour le ſtyle oratoire, ſoit pour le ſtyle hiſtorique, ſoit pour le dialogue : en un mot, pour quelque eſpèce de ſtyle que ce fût, la meſure & le mouvement étoient déterminés par des règles, en Proſe ainſi qu'en Poéſie ; & ces règles étoient regardées comme ſi eſſencielles, que Cicéron n'en diſpenſe pas même les orateurs qui avoient à parler ſur le champ. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

RIDICULE, ſ. m. *Poème dramatiq. Comiq.* Le *Ridicule*, dans le Poème comique, eſt, ſelon Ariſtote, tout défaut qui cauſe difformité ſans douleur, & qui ne menace perſonne de deſtruction, pas même celui en qui ſe trouve le défaut : car s'il menaçoit de deſtruction, il ne pourroit faire rire ceux qui ont le cœur bien fait ; un retour ſecret ſur eux-mêmes leur feroit trouver plus de charmes dans la compaſſion.

Le *Ridicule* eſt eſſenciellement l'objet de la Comédie. Un philoſophe diſſerte contre le vice ; un ſatirique le reprend aigrement ; un orateur le combat avec feu ; le comédien l'attaque par des railleries, & il réuſſit quelquefois mieux qu'on ne feroit avec les plus forts arguments.

La difformité qui conſtitue le *Ridicule*, ſera donc une contradiction des penſées de quelque homme, de ſes ſentiments, de ſes mœurs, de ſon air, de ſa façon de faire, avec la nature, avec les lois reçues, avec les uſages, avec ce que ſemble exiger la ſituation préſente de celui en qui eſt la difformité. Un homme eſt dans la plus baſſe fortune, il ne parle que de rois & de tétrarques ; il eſt de Paris & à Paris, il s'habille à la chinoiſe ; il a cinquante ans, & il s'amuſe ſérieuſement à atteler des rats de papier à un petit chariot de carte ; il eſt accablé de dettes & ruiné, il veut apprendre aux autres à ſe conduire & à s'enrichir : voilà des difformités *ridicules*, qui ſont, comme on le voit, autant de contradictions avec une certaine idée d'ordre ou de décence établie.

Il faut obſerver que tout *Ridicule* n'eſt pas riſible. Il y a un *Ridicule* qui nous ennuie, qui eſt mauſſade ; c'eſt le *Ridicule* groſſier : il y en a un qui nous cauſe du dépit, parce qu'il tient à un défaut qui prend ſur notre amour propre ; tel eſt le ſot orgueil : celui qui ſe montre ſur la ſcène comique eſt toujours agréable, délicat, & ne nous cauſe aucune inquiétude ſecrète.

Le Comique, ce que les latins appellent *Vis comica*, eſt donc le *Ridicule vrai*, mais chargé plus ou moins, ſelon que le Comique eſt plus ou moins délicat. Il y a un point exquis, en deçà duquel on ne rit pas & au delà duquel on ne rit plus, au moins les honnêtes gens : plus on a le goût fin & exercé ſur les bons modèles, plus on le ſent ; mais c'eſt de ces choſes qu'on ne peut que ſentir.

Or

Or la vérité paroît pouſſée au dela des limites, 1°. quand les traits ſont multipliés & préſentés les uns à côté des autres. Il y a des *Ridicules* dans la ſociété ; mais ils ſont moins frapants, parce qu'ils ſont moins fréquents. Un avare, par exemple, ne fait ſes preuves d'avarice que de loin en loin : les traits qui prouvent ſont noyés, perdus, dans une infinité d'autres traits qui portent un autre caractère ; ce qui leur ôte preſque toute leur force. Sur le théâtre un avare ne dit pas un mot, ne fait pas un geſte, qui ne repréſente l'avarice ; ce qui fait un ſpectacle ſingulier, quoique vrai, & d'un *Ridicule* qui néceſſairement fait rire.

2°. Elle eſt au dela des limites, quand elle paſſe la vraiſemblance ordinaire. Un avare voit deux chandelles allumées, il en ſouffle une ; cela eſt juſte : ou la rallume encore, il la met dans ſa poche ; c'eſt aller loin, mais cela n'eſt peut-être pas au dela des bornes du Comique. Dom Quichotte eſt *ridicule* par ſes idées de chevalerie, Sancho ne l'eſt pas moins par ſes idées de fortune : mais il ſemble que l'auteur ſe moque de tous deux, & qu'il leur ſouffle des choſes outrées & biſarres, pour les rendre *ridicules* aux autres, & pour ſe divertir lui-même.

La troiſième manière de faire ſortir le Comique, eſt de faire contraſter le décent avec le *Ridicule*. On voit ſur la même ſcène un homme ſenſé, & un joueur de Trictrac qui vient lui tenir des propos impertinents : l'un tranche l'autre, & le relève. La femme ménagère figure à côté de la ſavante ; l'homme poli & humain, à côté du miſanthrope ; & un jeune homme prodigue, à côté d'un père avare. La Comédie eſt le choc des travers des *Ridicules* entre eux, ou avec la droite raiſon & la décence.

Le *Ridicule* ſe trouve partout : il n'y a pas une de nos actions, de nos penſées, pas un de nos geſtes, de nos mouvements, qui n'en ſoient ſuſceptibles. On peut les conſerver tout entiers, & les faire grimacer par la plus légère addition. D'où il eſt aiſé de conclure, que quiconque eſt vraîment né pour être poète comique, a un fonds inépuiſable de *Ridicules* à mettre ſur la ſcène, dans tous les caractères de gens qui compoſent la ſociété. *Cours de Belles-Lettres.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.] .

RIMAILLEUR, ſ. m. *Littérature.* Auteur médiocre ou mauvais, qui *rime* ſans génie & ſans goût. Ce terme ſe prend toujours en mauvaiſe part : ainſi, Rouſſeau dit dans une de ſes épigrammes ;

Griphon, *Rimailleur* ſubalterne,
Vante Siphon le barbouilleur ;
Et Siphon, peintre de taverne,
Vante Griphon le *Rimailleur*,

(*Anonyme.*)

RIME, ſ. f. *Litt.* La *Rime* eſt la conſonnance des finales des vers. Cette conſonnance doit être ſenſible à l'oreille, il faut pour cela qu'elle tombe ſur des ſyllabes ſonores ; & ſi les vers finiſſent par une muette, la *Rime* doit être double, c'eſt à dire que la pénultième & la finale doivent être conſonnantes. Quoique dans les finales des mots, les conſonnes qui ſuivent la voyelle ne ſe faſſent preſque jamais ſentir, cependant, pour *rimer* à l'œil en même temps qu'à l'oreille, on veut que les deux finales préſentent les mêmes caractères, ou des caracteres équivalents : par exemple, *ſultan* ne *rime* point avec *inſtant ; inſtant* & *attend rimeni* enſemble.

On appelle *Rime maſculine*, celles de mots dont la finale eſt une ſyllabe pleine & ſonore ; & *féminine*, celle dont la finale eſt une ſyllabe muette. Dans la première, il ſuffit que les finales ſoient conſonnantes ; dans la ſeconde, la conſonnance doit commencer à la pénultieme : *revers* & *pervers riment* enſemble ; *ſource* & *force* ne *rimeroient* pas, quoique la finale muette ſoit la même ; mais bien *ſource* & *courſe*, *excrce* & *diverſe*.

On appelle *Rime* pleine, celle où non ſeulement le ſon, mais l'articulation eſt la même : comme *vertu* & *abattu*, *étude* & *ſolitude*. On appelle *Rime* ſuffiſante, celle qui n'eſt que dans le ſon, & non dans l'articulation, comme *vertu* & *vaincu*, *timide* & *rapide*. Quand la *Rime* qu'on emploie eſt trop abondante, comme celle des mots en *ant*, on regarde comme une négligence la *Rime* qui n'eſt que dans le ſon, & qui n'eſt pas dans la conſonne : auſſi voit-on peu d'exemples dans les bons poètes du temps de Boileau & de Racine, de *Rimes* auſſi négligées que celle d'*amant* & d'*inconſtant*. Si toutefois il y a deux conſonnes qui précèdent la voyelle, comme dans la finale de *ſurprend*, c'eſt aſſez pour l'oreille que la ſeconde de ces conſonnes ſoit la même : ainſi, ce mot *ſurprend rimera* très-bien avec *grand*. La *Rime* eſt double, lorſque non ſeulement la finale ſonore, mais la pénultième, a le même ſon, comme *attirer*, *reſpirer*. La *Rime* eſt ſimple, lorſqu'elle n'eſt que dans la finale, comme *différer*, *reſpirer*. Elle eſt en même temps pleine & double, lorſque l'articulation & le ſon des deux ſyllabes ſont les mêmes, comme *préférer*, *différer*. Dans les vers féminins l'articulation doit être la même dans les deux mots : *diſcorte* & *diſcorde* ne *rimeni* point, parce que l'articulation de la muette eſt différente.

Deux ſyllabes ont le même ſon & la même articulation, quoiqu'elles ne s'écrivent pas de même : c'eſt ainſi que *rivaux* & *nouveaux*, *eſſais* & *ſuccès*, *riment* très-bien enſemble. Mais on exige que les dernières ſyllabes ſe terminent par les mêmes lettres ou par leur équivalent, comme je l'ai dit, quoique dans la prononciation on ne les faſſe pas entendre. Si l'un des deux mots, par exemple, eſt terminé par un *t* ou par une *s*, le

ſecond mot finira de même on par l'équivalent : ainſi *prétend rimera* très-bien avec *inſtant*, *accord* avec *reſſort*, *lois* avec *bois*, *glacés* avec *aſſez*.

A plus forte raiſon, lorſque la conſonne finale ſe fait entendre, doit-elle être à la fin des deux mots, ſinon la même pour les yeux, du moins la même pour les oreilles : *ſang* ne *rimera* point avec *innocent*, mais avec *flanc*, dont le *c* final a le même ſon que le *g*.

On s'eſt permis quelquefois des *Rimes* que l'œil ou l'oreille déſavoue : par exemple, celle d'*encor* avec *ſort*, celle de *mer* avec *aimer*, de *remords* avec *mort*, celle de *toucher* avec *cher*, celle de *fiers* avec *foyers*, &c. Parmi ces licences les plus uſitées ſont les *Rimes* de *guerre* avec *père*, de *couronne* & de *trône*, de *travaux* & de *repos*. La diſſonnance des deux premières eſt cependant très-ſenſible ; & quant à la dernière, une oreille un peu délicate s'apperçoit aiſément de la différence du ſon de l'*o* clair & bref de *repos*, & du ſon de l'*o* plus grave, plus ſourd & plus long de *travaux*. Il n'y a point de voyelle qui ne ſoit de même, tantôt plus claire & plus brève, tantôt plus grave & plus longue ; mais dans les ſons de l'*a*, de l'*i*, de l'*u*, de l'*ou*, &c., cette différence n'eſt pas auſſi frappante que dans les ſons de l'*e* & dans les ſons de l'*o* : auſſi ne fait-on pas de difficulté ſur la *Rime* d'*âge* & de *ſage*, d'*île* & de *fertile*, de *gîte* & d'*agîte*, de *châte* & d'*exécute*, de *coute* & de *redoute*, &c. Il n'en eſt pas de même de *trompette* & de *tempête*, de *terre* & de *myſtère*, d'*homme* & d'*atôme*, de *pôle* & de *bouſſole*, dont la *Rime* ne ſera jamais qu'une licence.

Peut-on ne pas regarder le travail bizarre de riner, nous dit l'abbé Dubos, *comme la plus baſſe des fonctions de la méchanique de la Poëſie ?* Que n'a-t-il dit la même choſe de la meſure & du rhythme du vers d'Homère & de Virgile, & de ces conſtructions ſi ſoigneuſement travaillées qui occupoient Démoſthène, Platon, Thucydide, & Xénophon, chez les grecs ; Cicéron, Tite-Live, & Salluſte, chez les latins ; & qui les occupoient auſſi ſérieuſement que la recherche & l'enchaînement des penſées ? Ce méchaniſme de la parole doit paroître bas & puéril à un obſervateur auſtère qui ne compte pour rien le charme de l'expreſſion : mais pour l'homme doué d'un organe ſenſible & d'un goût délicat, cette méchanique a ſon prix.

Entre le travail qu'exige la *Rime*, & celui qu'exige la conſtruction du vers meſuré ou de la période harmonieuſe, la différence ne peut être que dans le plus ou le moins de plaiſir qui en réſulte. Il falloit donc examiner d'abord ſi la *Rime* faiſoit plaiſir, & un plaiſir aſſez ſenſible pour mériter la peine qu'elle donne.

La *Rime* peut cauſer trois ſortes de plaiſirs. L'un eſt relatif à l'organe, c'eſt le ſentiment de la conſonnance ; & ce plaiſir, je l'avoue, eſt factice : il reſſemble à l'uſage de certaines odeurs qui ne plaiſent pas, qui déplaiſent même à ceux qui n'y ſont pas accoutumés, & qui deviennent une jouiſſance & un beſoin par l'habitude. Il y auroit peu de bon ſens à raiſonner cette eſpèce de plaiſir & à le diſputer à ceux qui en jouiſſent : il s'agit ſeulement de ſavoir s'il eſt réel & s'il eſt ſenſible ; dès lors, naturel ou factice, c'eſt un plaiſir de plus, & il ne ſauroit trop y en avoir dans la nature & dans les arts.

La *Rime* n'intéreſſe pas ſeulement l'oreille, elle ſoulage, elle aide la mémoire ; & ſi c'eſt un plaiſir pour l'eſprit de ſe retracer fidèlement & ſans peine les idées qui lui ſont chères, tout ce qui rend léger & facile ce travail de la réminiſcence, doit être un agrément de plus. Or il eſt certain que la *Rime* donne à la mémoire des ſignaux plus marqués pour retrouver la trace des idées. Par ce rapport de conſonnances, un mot en rappelle un autre ; & tel vers nous auroit échappé, qui, par cette extrémité que l'on tient encore, ſera retiré de l'oubli.

La *Rime* eſt enfin un plaiſir pour l'eſprit, par la ſurpriſe qu'elle cauſe : & lorſque la difficulté, heureuſement vaincue, n'a fait que donner plus de ſaillie & de vivacité, plus de grâce ou d'énergie à l'expreſſion & à la penſée, ſoit par la ſingularité ingénieuſe du mot que la *Rime* a fait naître, ſoit par le tour adroit, & pourtant naturel, qu'elle a fait prendre à l'expreſſion, ſoit par l'image nouvelle & juſte qu'elle a préſentée à l'eſprit ; la ſurpriſe qui naît de ces haſards réſervés au talent, où la recherche eſt déguiſée ſous l'apparence de la rencontre, cette ſurpriſe mêlée de joie, eſt un plaiſir à chaque inſtant nouveau, pour qui connoît l'indocilité de la langue & les difficultés de l'art.

Ce plaiſir eſt d'autant plus vif, que la *Rime* paroît à la fois plus rare & plus heureuſement trouvée. Dans la langue italienne, où les conſonnances ne ſont que trop fréquentes, la *Rime* doit cauſer peu de ſurpriſe : elle eſt ſi commune, qu'en improviſant on la rencontre à chaque pas ; & dans la contexture du vers, comme dans celle de la proſe, les italiens ont plus de peine à fuir la *Rime* qu'à la chercher.

Elle eſt plus clair ſemée dans la langue françoiſe, grâce à la variété de nos déſinences ; auſſi y a-t-il, s'il m'eſt permis de comparer le poëte au chaſſeur, plus de bonheur à la découvrir, & plus d'adreſſe à l'attraper. Ce plaiſir eſt réellement, pour le ſpectateur, ſemblable à celui de la chaſſe ; & en ſuivant la comparaiſon, on verra que dans l'une & l'autre la ſagacité dans la recherche, l'inquiétude dans l'attente, la ſurpriſe dans la rencontre, l'adreſſe & la célérité à tirer juſte & comme à la courſe, ſont une ſuite continuelle & rapide d'agréables émotions.

Digitized by Google

Un autre avantage que la même comparaiſon fera ſentir en faveur de la *Rime*, c'eſt de donner à l'eſprit, à l'imagination, & au ſentiment plus d'ardeur & d'activité par l'aiguillon de la difficulté, qui à chaque inſtant les preſſe & les anime. L'eſprit humain eſt naturellement porté à l'indolence, & en écrivant en proſe, rien de plus difficile que de ne pas ſe laiſſer aller à une indulgence pareſſeuſe, & aux négligences qu'elle autoriſe; au lieu du moins qu'en écrivant en vers, & en vers *rimés*, la difficulté renaiſſante réveille à tout moment l'attention prête à ſe ralentir, & la tient, ſi j'ôſe le dire, en baleine. Tout le monde connoît les vers de la Faye où la gêne du vers eſt comparée à ces canaux qui rendent les eaux jailliſſantes; ſeroit-il permis d'ajoûter que la *Rime*, à la fin d'un vers, eſt comme l'extrémité plus étroite encore du tuyau d'où les eaux jailliſſent. C'eſt une attention curieuſe à donner à la lecture des bons poëtes, que de voir combien d'images nouvelles, de tours originaux, d'expreſſions de génie, de penſées qu'ils n'auroient pas eues ſans la contrainte de la *Rime*, leur ont été données par elle; & combien d'heureuſes rencontres ils ont faites en la cherchant.

Mais comme c'eſt en même temps à la difficulté de la *Rime* & à l'aiſance avec laquelle on a vaincu cette difficulté, que le plaiſir de la ſurpriſe eſt attaché; il ſuit de là que, ſi la *Rime* eſt trop commune, ſi les mots conſonnants ont trop d'analogie & ſont trop voiſins l'un de l'autre dans la penſée, comme le ſimple & le compoſé, ou comme deux épithètes à peu près ſynonymes, la *Rime* n'a plus ſon effet. De même ſi elle eſt trop ſingulière, tirée de trop loin, trop péniblement recherchée, l'effort s'y ſait ſentir, & l'idée de bonheur & d'adreſſe s'évanouït. Boileau appeloit *Rimes de bouts rimés*, celle de *Sphinx* & de *Sirinx*, & la reprochoit à Lamotte. L'eſclave qui traîne ſa chaîne ne nous cauſe aucune ſurpriſe: mais s'il joue avec ſes liens, il nous étonne; & encore plus ſi, par la grâce & la dextérité avec laquelle il en déguiſe & la gêne & le poids, il s'en fait comme un ornement.

On regarde comme un tour de force d'employer des *Rimes* biſarres, & cela eſt permis dans un poëme badin, comme le conte & l'épigramme; mais dans le vrai, rien n'eſt plus facile, & rien ne ſeroit de plus mauvais goût dans un poëme ſérieux. De cent perſonnes qui rempliſſent paſſablement des bouts *rimés* hétéroclites, il n'y en a quelquefois pas une en état de faire quatre vers élégants. L'extrême difficulté dans l'emploi de la *Rime*, eſt de la rendre à la fois heureuſe & naturelle, imprévue & facile, au point qu'elle paroiſſe avoir obéi au poëte, comme le cheval d'Alexandre, que lui ſeul avoit pu dompter. On ſent que ce mérite exclut également la *Rime* triviale & la *Rime* forcée: Racine eſt en cela le premier modèle de l'art.

Obſervons cependant qu'à meſure qu'un poëme a, par ſon caractère, plus de beautés ſupérieures, plus de grandeur & d'intérêt, le foible mérite de la *Rime* y devient plus frivole & moins digne d'attention. Il eſt encore de quelque conſéquence dans la partie deſcriptive de l'Épopée, où la tranquile majeſté du récit laiſſe appercevoir à loiſir tous les agréments acceſſoires du ſtyle: mais dès que la paſſion s'empare de la ſcène, ſoit dramatique ſoit épique, l'harmonie elle-même eſt à peine ſenſible; le vers ſe briſe, les nombres ſe confondent, la *Rime* frape en vain l'oreille; l'eſprit n'en eſt plus occupé. De là vient que, dans pluſieurs de nos plus belles tragédies, c'eſt la partie la plus négligée, & perſonne encore ne s'eſt aviſé, en ſanglottant & en verſant des larmes, de critiquer deux vers ſublimes, pour être *rimés* foiblement.

Mais dans des Poéſies d'un genre moins animé, moins entraînant, dans celles qui, foibles de penſées & dénuées de paſſions, tirent preſque tout leur mérite de l'ingénieuſe induſtrie de la parole; l'écrivain qui néglige la *Rime*, renonce à l'un de ſes grands avantages: & que reſtera-t-il de curieux & de piquant dans la conſtruction de ces vers froids, s'ils ne ſont pas *rimés*?

Les verſificateurs vulgaires, qui négligent la *Rime*, pour reſſembler en quelque choſe à un grand poëte, qui dans la rapidité de ſes compoſitions l'aura quelquefois négligée, ſont loin d'avoir les mêmes droits que lui de ſe diſpenſer de la règle. On les entend parler avec dédain de cette attention à bien *rimer*, qu'ils appellent minutieuſe. Mais que n'ont-ils, comme Voltaire, vingt-mille beaux vers bien *rimés* à produire, pour faire voir que, s'ils le vouloient bien, ils *rimeroient* encore de même? En s'épargnant la peine d'être corrects, les grands écrivains ſe donnent des licences, les petits ſe donnent des airs, & l'affectation de mépriſer le talent qu'on n'a pas, ſut toujours la reſſource de la vanité impuiſſante. (*M. MARMONTEL.*)

Il faut tenir compte ici de différents uſages de la *Rime*, que nos anciens poëtes avoient imaginés, & qu'ils regardoient comme merveilleux ſans doute, à cauſe de la difficulté, quoique ce ne fuſſent au fond que des tours de force puérils.

Rime annexée, *concatenée*, *enchaînée*, *fraterniſée* ou *fratriſée*, car tous ces mots préſentent à peu près la même idée. Cette *Rime*, dont on trouve force exemples dans les premiers poëtes françois, conſiſtoit à commencer un vers par la dernière ſyllable du vers précédent, ou par une partie conſidérable du dernier mot, ou par le dernier mot entier de ce vers précédent. Exemples:

Dieu gard'ma maîtreſſe & *régente*,
Gente de corps & de *façon*;
Son cœur tient le mien en ſa *tente*,
Tant & plus d'un ardent friſſon.

Pour dire au temps qui *court*,
Cour eſt un périlleux *paſſage*;
Pas ſage n'eſt qui va en *Cour*:
Cour eſt ſon bien & avantage;
Rage eſt ſa paix; pleurs, ſes ſoulas.
Las! c'eſt un très-piteux ménage;
Nage autre part pour tes ébats.

Rime bâtelée, c'eſt le nom qu'on donnoit autrefois aux vers dont la fin *rimoit* avec le repos du vers ſuivant. Exemple de Clément Marot:

Quand Neptunus, puiſſant dieu de la *mer*,
Ceſſa d'*armer* caraques & galées,
Les gallicans bien le durent *aimer*
Et réclamer ſes grands ondes ſalées.

Rime briſée. Cette *Rime* conſiſtoit à conſtruire des vers de façon que les repos des vers *rimaſſent* entre eux, & qu'en les *briſant*, ils fiſſent d'autres vers. Exemple d'Octavien de Saint Gelais:

De cœur parfait, chaſſez toute douleur;
Soyez ſoigneux; n'uſez de nulle feinte;
Sans vilain fait entretenez douceur;
Vaillant & preux, abandonnez la feinte.

En *briſant* ces vers, on lit:

De cœur parfait
Soyez ſoigneux;
Sans vilain fait
Vaillant & preux;
Chaſſez toute douleur,
N'uſez de nulle feinte;
Entretenez doucour,
Abandonnez la feinte.

Rime couronnée. La *Rime* étoit *couronnée*, lorſqu'elle ſe prélentoit deux fois à la fin de chaque vers. Exemple de Clément Marot:

Ma blanche colom*belle*, *belle*,
Souvent je vais *priant*, *criant*;
Mais deſſous la cor*delle d'elle*
Me jette un œil *friant*, *riant*,
En me con*ſommant* & *ſommant*.

Rime empérière. C'étoit le nom de celle, qui au bout du vers, frapoit l'oreille juſqu'à trois fois. Exemple:

Bénins Lecteurs, très-diligens, *gens*, *gens*,
Prenez en gré mes imparfaits, *faits*, *faits*.

Rime équivoque. Nos anciens poètes françois ſe ſervoient quelquefois de cette manière de *Rime*, dans laquelle les dernières ſyllabes de chaque vers ſont repriſes en une autre ſignification au commencement ou à la fin du vers qui ſuit. Richelet en rapporte l'exemple ſuivant:

En m'ébattant, je fais rondeaux *en rime*;
Et *en rimant*, bien ſouvent je m'*enrime*:
Bref, c'eſt pitié entre nous *rimailleurs*;
Car vous trouvez aſſez de *Rime ailleurs*;
Et quand vous plaît, mieux que moi *rimaſſez*;
Des biens avez & de la *Rime aſſez*.

Clément Marot eſt l'auteur de ces vers biſarres; c'étoit là une gentilleſſe du goût de ſon ſiècle. Nous avons de la peine à concevoir aujourdhui quel ſel on pouvoit trouver dans des productions ſi plates.

Rime rétrograde. Sous Charles VIII & Louis XII, les poètes avoient mis les *Rimes rétrogrades* en vogue: c'étoit le nom qu'on avoit donné aux vers, lorſqu'en les liſant à rebours, on y trouvoit encore la meſure & la *Rime*; comme ſont ceux-ci.

Triomphamment cherchez honneur & paix:
Déſolés cœurs, méchans, infortunés,
Terriblement êtes moqués & pris.

Liſez ces vers en remontant, vous trouverez les mêmes meſures & la *Rime*:

Paix & honneur cherchez triomphamment,
Infortunés, méchans, cœurs déſolés,
Pris & moqués êtes terriblement.

Rime ſenée. On nommoit ainſi les vers dont tous les mots commençoient par la même lettre. Exemple:

*M*iroir *m*ondain, *m*adame *m*agnifique,
*A*rdent *a*mour *a*dorable, *A*ngélique.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

RIMEUR, ſ. m. (*Littérature*). Ecrivain qui *rime* ou qui compoſe des vers *rimés*. Ce terme n'eſt guère uſité qu'en Poéſie, où il eſt ſynonyme de *Poète*, & ſe prend ordinairement en bonne part, à moins qu'il ne ſoit reſtreint & déterminé par quelque épithète de blâme. Ainſi, Deſpréaux a dit qu'Apollon,

Voulant pouſſer à bout tous les *Rimeurs* françois,
Inventa du Sonnet les rigoureuſes lois:

& ailleurs, parlant de Charles Duperier, un des meilleurs poètes latins & françois que nous ayons eus, mais qui avoit ſouvent importuné Boileau, en lui récitant ſes vers:

Gardez-vous d'imiter ce *Rimeur* furieux,
Qui, de ſes vains écrits lecteur harmonieux,
Aborde en récitant quiconque le ſalue,
Et pourſuit de ſes vers les paſſans dans la rue.

(*ANONYME.*)

* ROMAN, ſ. m. *Littérature.* Récit fictif de diverſes aventures merveilleuſes ou vraiſemblables de la vie humaine. Le plus beau *Roman* du monde, TÉLÉMAQUE, eſt un vrai poème, à la meſure & à la rime près.

Je ne rechercherai point l'origine des *Romans* : M. Huet a épuiſé ce ſujet, il faut le conſulter. On connoît *les Amours de Diniace & de Déocillis* par Antoine Diogène ; c'eſt le premier des *Romans* grecs. Jamblique a peint *les Amours de Rhodanis & de Simonide.* Achillès-Tatius a compoſé le *Roman* de *Leucippe & de Clitophon.* Enfin Héliodore, évêque de Trica dans le quatrième ſiècle, a raconté *les Amours de Théagène & de Cariclée.*

Mais ſi les fictions *romaneſques* furent chez les grecs les fruits du goût, de la politeſſe, & de l'érudition ; ce fut la groſſièreté qui enfanta, dans le XIe. ſiècle, nos premiers *Romans de Chevalerie.* (Voyez l'*article* ſuivant.) Ils tiroient leur ſource de l'abus des légendes, & de la barbarie qui régnoit alors. Cependant ces ſortes de fictions ſe perfectionnèrent inſenſiblement, & ne tombèrent de mode que quand la galanterie prit une nouvelle face au commencement du ſiècle dernier.

« Honoré d'Urfé, dit Deſpréaux, homme de » grande naiſſance dans le Lyonnois, & très-enclin » à l'amour, voulant faire valoir un grand nombre » de vers qu'il avoit compoſés pour ſes maîtreſſes, » & raſſembler en un corps pluſieurs aventures » amoureuſes qui lui étoient arrivées, s'aviſa d'une » invention très-agréable. Il feignit que dans le » Forez, petit pays contigu à la Limagne d'Au- » vergne, il y avoit eu, du temps de nos pre- » miers rois, une troupe de bergers & de ber- » gères, qui habitoient ſur les bords de la ri- » vière du Lignon, & qui, aſſez accommodés des » biens de la fortune, ne laiſſoient pas néan- » moins, par un ſimple amuſement & pour leur » ſeul plaiſir, de mener paître eux-mêmes leurs » troupeaux. Tous ces bergers & toutes ces ber- » gères étant d'un fort grand loiſir, l'amour, » comme on le peut penſer & comme il le ra- » conte lui-même, ne tarda guère à les y venir » troubler, & produiſit quantité d'évènements » conſidérables. D'Urfé y fit arriver toutes ſes » aventures, parmi leſquelles il en mêla beau- » coup d'autres, & enchaſſa les vers dont j'ai » déja parlé ; qui, tout méchants qu'ils étoient, » ne laiſsèrent pas d'être ſoufferts & de paſſer, » à la faveur de l'art avec lequel il les mit en » œuvre : car il ſoutint tout cela d'une narra- » tion également vive & fleurie, de fictions très- » ingénieuſes, & de caractères auſſi finement ima- » ginés qu'agréablement variés & biens ſuivis. Il » compoſa ainſi un *Roman* qui lui acquit beau- » coup de réputation, & qui fut fort eſtimé, » même des gens du goût le plus exquis, bien » que la Morale en fût vicieuſe, ne prêchant que » l'amour & la molleſſe, & allant quelquefois » juſqu'à bleſſer la pudeur. Il en fit quatre vo- » lumes, qu'il intitula ASTRÉE, du nom de la » plus belle de ſes bergères (c'étoit Diane de » Château-Morand). Sur ces entrefaites étant » mort, Baro, ſon ami &, ſelon quelques-uns, » ſon domeſtique (ſon ſecrétaire), en compoſa ſur » ſes Mémoires un cinquième tome, qui en formoit » la concluſion, & qui ne fut guère moins bien » reçu que les quatre autres volumes.

» Le grand ſuccès de ce *Roman* échauffa » ſi bien les beaux-eſprits d'alors, qu'ils en » firent à ſon imitation quantité de ſemblables, » dont il y en avoit même de dix & de douze » volumes ; & ce fut quelque temps comme une » eſpèce de débordement ſur le Parnaſſe. On vantoit » ſurtout ceux de Gombervillc, de la Calprenède, » de Des-Marais & de Scudéri. Mais ces imita- » teurs, s'efforçant mal à propos d'enchérir ſur » leur original, & prétendant ennoblir ſes carac- » tères, tombèrent, à mon avis, dans une très- » grande puérilité. Car au lieu de prendre comme » lui, pour leurs héros, des bergers occupés du » ſeul ſoin de gagner le cœur de leurs maîtreſſes, » ils prirent, pour leur donner cette étrange oc- » cupation, non ſeulement des princes & des » rois, mais les plus fameux capitaines de l'an- » tiquité, qu'ils peignirent pleins du même eſprit » que ces bergers ; ayant, à leur exemple, fait » comme une eſpèce de vœu de ne parler jamais » & de n'entendre jamais parler que d'amour : de » ſorte qu'au lieu que d'Urfé, dans ſon ASTRÉE, » de bergers très-frivoles avoit fait des héros » de *Roman* conſidérables ; ces auteurs, au con- » traire, des héros les plus conſidérables de l'Hiſ- » toire firent des bergers très-frivoles, & quel- » quefois même des bourgeois encore plus fri- » voles que ces bergers. Leurs ouvrages néanmoins » ne laiſsèrent pas de trouver un nombre infini » d'admirateurs & eurent long temps une fort » grande vogue.

» Mais ceux qui s'attirèrent le plus d'applau- » diſſements, ce furent le *Cyrus* & la *Clélie* de ma- » demoiſelle de Scudéri, ſœur de l'auteur du même » nom. Cependant non ſeulement elle tomba dans » la même puérilité, mais elle la pouſſa encore à » un plus grand excès : ſi bien qu'au lieu de » repréſenter, comme elle devoit, dans la per- » ſonne de Cyrus, un roi promis par les pro- » phètes, tel qu'il eſt exprimé dans la Bible ; » ou, comme le peint Hérodote, le plus grand » conquérant que l'on eût encore vu ; ou enfin » tel qu'il eſt figuré dans Xénophon, qui a fait » auſſi bien qu'elle un *Roman* de la vie de ce » prince ; au lieu, dis-je, d'en faire un modèle » de toute perfection, elle en compoſa un Ar- » tamène, plus fou que tous les Céladons & » les Sylvandres, qui n'eſt occupé que du ſeul » ſoin de ſa Mandane, qui ne fait du matin au » ſoir que lamenter, gémir, & filer le parfait » amour.

» Elle a encore fait pis dans ſon autre *Roman* » intitulé CLÉLIE, où elle repréſente tous les » héros & toutes les héroïnes de la république » romaine naiſſante, les Horatius-Coclès, les » Mutius-Scévola, les Brutus, les Clélie, les » Lucrèce, encore plus amoureux qu'Artamène; » ne s'occupant qu'à tracer des cartes géographi- » ques d'amour, qu'à ſe propoſer les uns aux » autres des queſtions & des énigmes galantes, » en un mot, qu'à faire tout ce qui paroît le » plus oppoſé au caractère & à la gravité héroïque » de ces premiers romains ».

Voilà d'excellentes remarques de Deſpréaux. Madame la comteſſe de la Fayette dégoûta le Public des fadaiſes ridicules dont nous venons de parler. L'on vit dans ſa *Zaïde* & dans la *Princeſſe de Clèves*, des peintures véritables & des aventures naturelles décrites avec grâce. Le Comte Hamilton eut l'art de les tourner dans le goût agréable & plaiſant qui n'eſt pas le burleſque de Scarron. Mais la plupart des autres *Romans* qui leur ont ſuccédé dans ce ſiècle ſont, ou des productions dénuées d'imagination, ou des ouvrages propres à gâter le goût, ou, ce qui eſt pis encore, des peintures obſcènes dont les honnêtes gens ſont révoltés (1). Enfin les anglois ont heureuſement imaginé depuis peu de tourner ce genre de fictions à des choſes utiles, & de les employer pour inſpirer, en amuſant, l'amour des bonnes mœurs & de la vertu, par des tableaux ſimples, naturels, & ingénieux, des évènements de la vie. C'eſt ce qu'ont exécuté, avec beaucoup de gloire & d'eſprit, MM. Richardſon & Fielding.

Les *Romans*, écrits dans ce bon goût, ſont peut-être la dernière inſtruction qu'il reſte à donner à une nation aſſez corrompue, pour que toute autre lui ſoit inutile. Je voudrois qu'alors la compoſition de ces livres ne tombât qu'à d'honnêtes gens, ſenſibles, & dont le cœur ſe peignît dans leurs écrits; à des auteurs, qui ne fuſſent pas au deſſus des foibleſſes de l'humanité, qui ne montraſſent pas tout d'un coup la vertu dans le ciel hors de la portée des hommes; mais qui la leur fiſſent aimer, en la peignant d'abord moins auſtère; & qui enſuite, du ſein des paſſions, où l'on peut ſuccomber & s'en repentir, ſuſſent les conduire inſenſiblement à l'amour du bon & du bien.

Il ſemble donc, comme d'autres l'ont dit avant moi, que le *Roman* & la Comédie pourroient être auſſi utiles qu'ils ſont généralement nuiſibles. L'on y voit de ſi grands exemples de conſtance, de vertu, de tendreſſe, & de déſintéreſſement, de ſi beaux & de ſi parfaits caractères, que, quand une jeune perſonne jette de là ſa vûe ſur tout ce qui l'entoure, ne trouvant que des ſujets indignes ou fort au deſſous de ce qu'elle vient d'admirer, je m'étonne avec La Bruyère qu'elle ſoit capable pour eux de la moindre foibleſſe.

D'ailleurs on aime les *Romans* ſans s'en douter, à cauſe des paſſions qu'ils peignent & de l'émotion qu'ils excitent: on peut par conſéquent tourner avec fruit cette émotion & ces paſſions. On réuſſiroit d'autant mieux, que les *Romans* ſont des ouvrages plus recherchés, plus débités, & plus avidement goûtés, que tout ouvrage de Morale & autres qui demandent une ſérieuſe application d'eſprit. En un mot, tout le monde eſt capable de lire les *Romans*, preſque tout le monde les lit; & l'on ne trouve qu'une poignée d'hommes qui s'occupent entièrement des ſciences abſtraites de Platon, d'Ariſtote, ou d'Euclide. (*Le chevalier de JAUCOURT.*)

(¶ » Ce que l'on appelle proprement *Romans*, » dit le ſavant Huet, ſont des fictions d'aventures » amoureuſes, écrites en Proſe avec art, pour le » plaiſir & l'inſtruction des lecteurs. Je dis des *Fic-* » *tions*, pour les diſtinguer des hiſtoires véritables. » J'ajoûte d'*Aventures amoureuſes*, parce que » l'amour doit être le principal ſujet du *Ro-* » *man* ».

Je ſuis bien étonné, je l'avoue, qu'un écrivain ſi grave adopte une pareille règle: il a pris apparemment le fait pour le droit; & parce que juſqu'à lui il n'avoit paru aucun *Roman* dont le ſujet principal ne fût l'amour, il en aura conclu que c'étoit une loi pour tous les *Romanciers*. Mais le ſujet principal de *Séthos* n'eſt pas l'amour; l'amour n'y eſt qu'en épiſode, & pour délaſſer un peu le lecteur du ſérieux des autres aventures. Le ſujet principal du *Comte de Valmont* eſt évidemment de rendre ſenſibles les droits de la Religion ſur l'eſprit & le cœur de l'homme: & s'il y eſt queſtion d'amour, c'eſt uniquement, ou pour montrer combien un amour raiſonnable eſt conforme aux vûes de la Religion, ou pour faire connoître juſqu'à quel point un amour brutal & ſans règle peut aveugler l'eſprit & pervertir le cœur; mais il n'eſt toujours qu'epiſodique dans cet excellent ouvrage.

» Il faut qu'elles ſoient *écrites en Proſe*, con- » tinue le même auteur, pour être conformes à » l'uſage de ce ſiècle. Il faut qu'elles ſoient écrites » *avec art* & ſous de certaines règles; autrement, » ce ſera un amas confus, ſans ordre & ſans beauté. » La fin principale des *Romans*, ou du moins » celle qui le doit être, eſt l'*inſtruction des* » *lecteurs*, à qui il faut toujours faire voir la

(1) ¶ Il faut ſavoir gré, à l'auteur de cet article, de ſon zèle pour le bon goût & pour le reſpect dû aux bonnes mœurs: mais faudra-t-il le louer de ſon impartialité? Qui eſt-ce qui comprendra, dans la ſentence qu'il vient de prononcer, les *Romans* de Le Sage, ceux de l'abbé Prévoſt, les *Voyages de Cyrus* par Ramſai, *Séthos* par l'abbé Terraſſon, le *Siège de Calais*, la *Vie de Marianne*, & beaucoup d'autres? Je ne veux pas du moins me rendre ici coupable de l'oubli du *Comte de Valmont*, ouvrage également digne de l'approbation des gens de Lettres & de celle des gens de bien. (*M. BEAUZÉE.*)

» vertu couronnée & le vice châtié : mais comme » l'eſprit de l'homme eſt naturellement ennemi » des enſeignements, & que ſon amour propre le » révolte contre les inſtructions; il le faut tromper » par l'apât du *plaiſir*, adoucir la ſévérité des » préceptes par l'agrement des exemples, & cor- » riger ſes defauts en les condannant dans un autre. » Ainſi, le divertiſſement du lecteur, que le *Ro-* » *mancier* habile ſemble ſe propoſer pour but, » n'eſt qu'une fin ſubordonnée à la principale, qui » eſt l'inſtruction de l'eſprit & la correction des » mœurs : & les *Romans* ſont plus ou moins régu- » liers, ſelon qu'ils ſe raprochent plus ou moins de » cette définition & de cette fin ».

Si l'on joint, à cette notion fondamentale de l'art du *Roman*, ce que Gordon de Percel (l'abbé Lenglet du Frénois), dans ſon livre *De l'uſage des* Romans (chap. III), dit *des Conditions* d'un Roman *deſtiné pour plaire & pour inſtruire;* on aura à peu près la Poétique, ſi je peux le dire, de ce genre de compoſition. Mais continuons d'entendre M. Huet, qui en poſe les véritables fondemens.

» Je ne parle point ici des *Romans* en vers, » & moins encore des Poèmes épiques, qui, outre » qu'ils ſont en vers, ont encore des différences » eſſencielles qui les diſtinguent des *Romans* ... » Pétrone dit que les Poèmes doivent s'expliquer » par de grands détours, par le miniſtère des dieux, » par des expreſſions libres & hardies; de ſorte » qu'on les prenne plus tôt pour des oracles qui » partent d'un eſprit plein de fureur, que pour » une narration exacte & fidèle : les *Romans* ſont » plus ſimples, moins élevés, moins figurés dans » l'invention & dans l'expreſſion. Les Poèmes ont » plus de merveilleux, quoique toujours vraiſem- » blables : les *Romans* ont plus du vraiſemblable, » quoiqu'ils ayent quelquefois du merveilleux. Les » Poèmes ſont plus réglés & plus châtiés dans » l'ordonnance, & reçoivent moins de matière, » d'évènements, & d'épiſodes : les *Romans* en » reçoivent davantage; parce qu'étant moins élevés » & moins figurés, ils ne tendent pas tant l'eſprit, » & le laiſſent en état de ſe charger d'un plus » grand nombre de différentes idées. Enfin les Poè- » mes ont pour ſujet une action militaire ou po- » litique, & ne traitent l'amour que par occaſion : » les *Romans*, au contraire, ont l'amour pour » ſujet principal, & ne traitent la Politique & la » Guerre que par incident ».

J'ai déja dit plus haut ce que je penſois de ce prétendu caractere des *Romans;* & M. Huet me fournit ici lui-même une preuve de fait contre ſa doctrine; car il ajoûte tout de ſuite : » Je parle » des *Romans* réguliers; car la plupart des vieux » *Romans* françois, italiens, & eſpagnols, ſont » bien moins amoureux que militaires.

» Je ne comprends point ici non plus, dit-il » enſuite, ces Hiſtoires qui ſont reconnues pour » avoir beaucoup de fauſſetés . . . Ces ouvrages » ſont véritables dans le gros, & faux ſeulement » dans quelques parties : les *Romans*, au con- » traire, ſont [ou peuvent être] véritables dans » quelques parties, & faux dans le gros. Les uns » ſont des vérités mêlées de quelques fauſſetés; » les autres ſont des fauſſetés mêlées de quelques » vérités. Je veux dire que la vérité tient le deſſus » dans ces Hiſtoires; & que la fauſſeté prédomine » tellement dans les *Romans*, qu'ils peuvent » même être entièrement faux, & en gros & en » détail . . . avec cette diſtinction toutefois, que » la fiction totale de l'argument eſt plus recevable » dans les *Romans* dont les auteurs ſont de mé- » diocre fortune, comme dans les *Romans* comi- » ques, que dans les grands *Romans*, dont les » princes & les conquérants ſont les acteurs, & » dont les aventures ſont illuſtres & mémora- » bles . . .

» Enfin je mets auſſi les Fables hors de mon » ſujet : car les *Romans* ſont des fictions de choſes » qui ont pu être, & qui n'ont point été; & les » Fables ſont des fictions de choſes qui n'ont point » été, & n'ont pu être ».

Je ne dois pas abandonner M. Huet, ſans citer encore de lui deux remarques importantes : la premiere, ſur le goût que l'on a aſſez généralement pour la lecture des *Romans*; & la ſeconde, ſur les dangers de cette lecture.

1. » Cette inclination aux fables, qui eſt com- » mune à tous les hommes, ne leur vient pas » par raiſonnement, par imitation, ou par cou- » tume : elle leur eſt naturelle, & a ſon amorce » dans la diſpoſition même de leur eſprit & de » leur âme; car le déſir d'aprendre & de ſavoir » eſt particulier à l'homme, & ne le diſtingue pas » moins des autres animaux que ſa raiſon . . . . » Mais les connoiſſances qui l'attirent & la flat- » tent davantage, ſont celles qu'elle aquiert ſans » peine, & où l'imagination agit preſque ſeule » & ſur des matières ſemblables à celles qui tom- » bent d'ordinaire ſous nos ſens; & particuliére- » ment ſi ces connoiſſances excitent nos paſſions, » qui ſont les grands mobiles de toutes les actions » de notre vie. C'eſt ce que ſont les *Romans*. Il » ne faut point de contention d'eſprit pour les » comprendre, il n'y a point de grands raiſonne- » ments à faire, il ne faut point ſe fatiguer la » mémoire, il ne faut qu'imaginer : ils n'émeu- » vent nos paſſions, que pour les apaiſer; ils » n'excitent notre crainte ou notre compaſſion, que » pour nous faire voir, hors du péril ou de la » misère, ceux pour qui nous craignons ou que » nous plaignons; ils ne touchent notre tendreſſe, » que pour nous faire voir heureux ceux que nous » aimons; ils ne nous donnent de la haîne, que » pour nous faire voir miſérables ceux que nous » haiſſons; enfin toutes nos paſſions s'y trouvent » agréablement excitées & calmées. C'eſt pourquoi » ceux qui agiſſent plus par paſſion que par raiſon,

» & qui travaillent plus de l'imagination que de » l'entendement, y ſont les plus ſenſibles; quoi- » que les derniers le ſoient auſſi, mais d'une autre » ſorte. Ils ſont touchés des beautés de l'art & » de ce qui part de l'entendement : mais les pre- » miers, tels que ſont les enfants & les ſimples, » le ſont ſeulement de ce qui frape leur imagi- » nation & agite leurs paſſions; & ils aiment les » fictions en elles-mêmes, ſans aller plus loin. » Or les fictions n'étant que des narrations vraies » en apparence & fauſſes en effet, les eſprits des » ſimples, qui ne voient que l'écorce, ſe conten- » tent de cette apparence de vérité, & s'y plaiſent; » mais ceux qui penètrent plus avant & vont au » ſolide, ſe dégoûtent aiſément de cette fauſſeté : » de ſorte que les premiers aiment la fauſſeté, » à cauſe de la vérité apparente qui la cache, » & les derniers ſe rebutent de cette image de » vérité, à cauſe de la fauſſeté effective qu'elle » cache, ſi cette fauſſeté n'eſt d'ailleurs ingé- » nieuſe, myſtérieuſe, & inſtructive, & ne ſe » ſoutient par l'excellence de l'invention & de » l'art. S. Auguſtin dit en quelque endroit, que » ces fauſſetés, qui ſont ſignificatives & envelo- » opent un ſens caché, ne ſont pas des menſonges; » mais des figures de la vérité, dont les plus ſages » & les plus ſaints perſonnages, & notre Seigneur » même, ſe ſont ſervis.

2. » Les meilleures choſes du monde ont tou- » jours quelques ſuites fâcheuſes : les *Romans* » en peuvent avoir de pires que l'ignorance. Je » ſais de quoi on les accuſe : ils deſſèchent la » dévotion, ils inſpirent des paſſions déréglées, » ils corrompent les mœurs. Tout cela peut ar- » river & arrive quelquefois : mais de quoi les » eſprits mal faits ne peuvent-ils point faire un » mauvais uſage? Les âmes foibles s'empoiſonnent » elles-mêmes, & ſont du venin de tout. Il leur » faut donc interdire l'Hiſtoire, qui raporte tant » de pernicieux exemples; & la Fable, où les » crimes ſont autoriſés par l'exemple même des » dieux . . . Si l'on dit que l'amour y eſt traité » d'une manière ſi délicate & ſi inſinuante, que » l'amorce d'une ſi dangereuſe paſſion entre aiſé- » ment dans de jeunes cœurs : je répondrai que non » ſeulement il n'eſt pas périlleux, mais qu'il eſt » même en quelque ſorte néceſſaire, que les » jeunes perſonnes du monde connoiſſent cette » paſſion, pour fermer les oreilles à celle qui eſt » criminelle & pouvoir ſe déméler de ſes artifices, » & pour ſavoir ſe conduire dans celle qui eſt » honnête & ſainte. Ce qui eſt ſi vrai, que l'ex- » périence fait voir que celles qui connoiſſent moins » l'amour en ſont les plus ſuſceptibles, & que » les plus ignorantes ſont les plus dupes. Ajoutez » à cela, que rien ne dérouille tant l'eſprit, ne » ſert tant à le façonner & à le rendre propre au » monde, que la lecture des *Romans* : ce ſont » des précepteurs muets, qui ſuccèdent à ceux du » college, & qui aprennent à parler & à vivre » d'une méthode bien plus inſtructive & bien plus » perſuaſive que la leur, & de laquelle on peut » dire ce qu'Horace diſoit de l'Iliade d'Homère, » qu'elle enſeigne la Morale plus fortement & mieux » que les philoſophes les plus habiles).

(*M.* BEAUZÉE.)

ROMAN DE CHEVALERIE. Il paroît que le règne brillant de Charlemagne a été la ſource de tous les *Romans de chevalerie*, & de la *chevalerie* elle-même, ſans qu'on voye encore ſous ce règne, ainſi que dans les ſiècles ſuivants, la valeur des *chevaliers* décider preſque ſeule du ſort des combats; mais on y remarque déja des faits d'armes particuliers.

Quoi qu'il en ſoit, le *Roman* de Turpin, archevêque de Rheims, ce *Roman* qu'on peut regarder comme le père de tous les *Romans de chevalerie*, n'a guère été compoſé, ſelon l'opinion commune, que ſur la fin du onzième ſiècle, environ 250 après la mort de Charlemagne.

Gryphiander prétend qu'un moine, nommé *Robert*, eſt auteur de cette chronique, & qu'elle fut écrite pendant le concile de Clermont, aſſemblé par Urbain II, en l'année 1095. Pierre l'hermite préchoit alors la première croiſade; & l'objet du *Roman* a conſtamment été d'échauffer les eſprits, & de les animer à la guerre contre les Infidèles. Le nom de Turpin eſt ſuppoſé, & le moine eſt certainement un fort mauvais hiſtorien.

La valeur de Charlemagne, ſes hauts faits d'armes égaux à ceux des *chevaliers* les plus renommés, la force & l'intrépidité de ſon neveu Roland, ſont bien marqués au coin de la *chevalerie* qui s'introduiſit depuis ſon règne. Durandal eſt une épée que tous les *Romanciers* ont eue en vûe dans la ſuite; elle coupe un rocher en deux parts, & fait cette grande opération entre les mains de Roland affoibli par la perte de ſon ſang. Ce héros mourant ſonne de ſon cor d'ivoire, & ſon dernier ſoupir eſt ſi terrible, que le cor en eſt briſé. Ces prodiges de force, raportés ſans néceſſité, donnent à entendre qu'ils étoient reçus dans le temps que la chronique a été compoſée, & que l'auteur a ſeulement voulu parler la langue de ſon temps.

Il paroît, par la lecture de Turpin, que les *chevaliers* n'étoient connus ni de nom ni d'effet, avant le règne de Charlemagne, ni même durant ſon règne; ce que prouve encore le ſilence des hiſtoriens contemporains de ce prince, ou qui ont écrit peu après ſa mort. Ainſi, c'eſt dans l'intervalle de la vie de ce grand roi & de celle du prétendu Turpin, qu'il faut placer les premières idées de la *chevalerie* & de tous les *Romans* qu'elle a fait compoſer.

La *chevalerie* paroît encore avoir tiré ſon luſtre de l'abus des légendes; le caractère de l'eſprit humain, avide du merveilleux, en a augmenté la conſidération; & les rois l'ont autoriſée, en ſoumettant,

à

à quelques eſpèces de formes, d'uſages, & de lois, des nobles qui, enivrés de leur propre valeur, étoient portés à s'ériger en tyrans de leurs propres vaſſaux.

On ne négligea rien, dans ces premiers temps, de ce qui pouvoit inſpirer, à ces hommes féroces, l'honneur, la juſtice, la défenſe de la veuve & de l'orphelin, enfin l'amour des dames. La réunion de tous ces points a produit ſucceſſivement des uſages & des lois, qui ſervirent de frein à ces hommes qui n'en avoient aucun, & que leur indépendance, jointe à la plus grande ignorance, rendoit fort à craindre.

Les idées & les ouvrages *romaneſques* paſsèrent de France en Angleterre. Geoffroi de Monmouth paroit être l'original du *Brut*.

Le *Roman* de *Sangreal*, compoſé par Robert de Broon, eſt plus chargé d'amour & de galanterie que les précédents : les idées *romaneſques* gagnèrent de plus en plus. C'eſt ce *Roman* qui donna lieu aux principales aventures de la Cour du roi Artus. Ces mêmes ouvrages ſe multiplièrent, & devinrent en grande vogue ſous le regne de Philippe le Bel, ne en 1268 & mort en 1314. Depuis ce temps-là ont paru tous nos autres *Romans de chevalerie*, comme *Amadis de Gaule*, *Palmerin d'Olive*, *Palmerin d'Angleterre*, & tant d'autres juſqu'au temps de Miguel Cervantès Saavedra, eſpagnol.

Il avoit été ſecrétaire du duc d'Albe; & s'étant retiré à Madrid, il y fut traité ſans conſidération par le duc de Lerme, premier miniſtre de Philippe III, roi d'Eſpagne. Alors Cervantès, pour ſe venger de ce miniſtre, qui mépriſoit les gens de Lettres & qui tranchoit du héros *chevalier*, compoſa le *Roman* de *Dom Quichotte*, ouvrage admirable, & ſatire très-fine de toute la Nobleſſe eſpagnole, qui étoit alors entêtée de chevalerie. Il publia la première partie de ce *Roman* ingénieux en 1605, la ſeconde en 1615, & mourut fort pauvre vers l'an 1620 : mais ſa réputation ne mourra jamais.

L'aboliſſement des tournois, les guerres civiles & étrangères, la défenſe des combats ſinguliers, l'extinction de la magie, du ſort & des enchantements, le juſte mépris des légendes, en un mot, une nouvelle face que prit la France & l'Europe ſous le règne de Louis XIV, changea la bravoure & la galanterie *romaneſque* en une galanterie plus ſpirituelle & une bravoure plus tranquile. On en vint à ne plus goûter les faits inimitables d'Amadis;

Tant de châteaux forcés, de géants pourfendus,
De chevaliers occis, d'enchanteurs confondus . . .

On ſe livra aux charmes des deſcriptions propres à inſpirer la volupté de l'amour; à ces mouvements heureux & paiſibles, autrefois dépeints dans les *Romans* grecs du moyen âge; aux douceurs d'aimer ou d'être aimé; en un mot à tous ces tendres ſentiments qui ſont décrits dans l'*Aſtrée* de d'Urfé,

Où, dans un doux repos,
L'Amour occupe ſeul les plus charmants héros.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

ROMANCE, ſ. f. *Littérature*. Vieille hiſtoriette écrite en vers ſimples, faciles, & naturels. La naiveté eſt le caractère principal de la *Romance*. Ce Poème ſe chante; & la Muſique françoiſe, lourde & niaiſe, eſt, ce me ſemble, très-propre à la *Romance*. La *Romance* eſt diviſée par ſtances. Moncrif en a compoſé un grand nombre : elles ſont toutes d'un goût exquis; & cette ſeule portion de ſes ouvrages ſuffiroit pour lui faire une réputation bien méritée. Tout le monde ſait par cœur la *Romance* d'*Alis* & *Alexis* : on trouvera, dans cette pièce, des modèles de preſque toutes ſortes de beautés; par exemple, de récit :

Conſeiller & notaire
Arrivent tous;
Le curé fait ſon miniſtère,
Ils ſont époux.

de deſcription :

Eo lui toutes fleurs de jeuneſſe
Apparuiſſoient;
Mais longue barbe, air de triſteſſe,
Les ternuiſſoient:
Si de jeuneſſe on doit attendre
Beau colorís,
Pâleur qui marque une âme tendre
A bien ſon prix.

de délicateſſe & de vérité :

Pour chaſſer de la ſouvenance
L'ami ſecret,
On reſſent bien de la ſouffrance
Pour peu d'effet:
Une ſi douce fantaiſie
Toujours revient;
En ſongeant qu'il faut qu'on l'oublie,
On s'en ſouvient.

de poéſie, de peinture, de force, de pathétique, & de rhythme :

Depuis cet acte de ſa rage,
Tout effrayé,
Dès qu'il fait nuit, il voit l'image
De ſa moitié,
Qui, du doigt montrant la bleſſure
De ſon beau ſein,
Appelle avec un long murmure
Son aſſaſſin.

Il n'y a qu'une oreille faite au rhythme de la Poéſie & capable d'en ſentir l'effet, qui puiſſe apprécier l'énergie de ce petit vers *Tout effrayé*, qui vient ſubitement s'interpoſer entre deux autres de meſure plus longue. (*ANONYME.*)

ROMANCIER, ſ. m. *Littérature.* Auteur qui compoſe ou qui a compoſé des *Romans*. On donnoit le même nom aux poëtes du dixième ſiècle. (*ANONYME.*)

ROMANE *ou* ROMANCE (LANGUE). *Hiſt. des Langues.* Quelques-uns l'ont appelée ROMANS ou ROMANT, ſ. m. C'étoit une langue compoſée de celtique & de latin, mais dans laquelle celui-ci l'emportoit aſſez pour autoriſer les noms qu'on vient de dire. Ce fut cette langue qui fut en uſage durant les deux premières races: elle étoit nommée *ruſtique* ou *provinciale* par les romains, & par ceux qui leur ſuccédèrent; ce qui ſemble prouver qu'elle n'étoit parlée que par le peuple & les habitants de la campagne. Les auteurs du Roman d'*Alexandre* diſent cependant qu'ils l'ont traduit du latin en *Roman*.

Il y avoit dans la Gaule, lorſque les françois y entrèrent, trois langues vivantes; la latine, la celtique, & la *romane*: & c'eſt de celle-ci ſans doute que Sulpice-Sévère, qui écrivoit au commencement du cinquième ſiècle, entend parler, lorſqu'il fait dire à Posthumien, *Tu vero vel celticè vel, ſi mavis, gallicè loquere.* La langue qu'il appeloit *gallicane* devoit être la même, qui dans la ſuite fut nommée plus communément la *romane*: autrement, il faudroit dire qu'il régnoit dans les Gaules une quatrième langue, ſans qu'il fût poſſible de la déterminer; à moins que ce ne fût un dialecte du Celtique non corrompu par le latin, & tel qu'il pouvoit ſe parler dans quelque canton de la Gaule avant l'arrivée des romains. Mais quelque temps après l'établiſſement des francs, il n'eſt plus parlé d'autre langue d'uſage que de la *romane* & de la tudeſque.

Le plus ancien monument que nous ayons de la langue *romane*, eſt le ſerment de Louis le germanique, auquel répondent les ſeigneurs françois du parti de Charles le chauve.

Les deux rois, Louis de Germanie & Charles le chauve, ayant à ſe défendre contre les entrepriſes de Lothaire, leur frère aîné, ſont entre eux, à Straſbourg, en 842, un traité de paix, dans lequel ils conviennent de ſe ſecourir mutuellement, & de défendre leurs États reſpectifs avec le ſecours des ſeignents & des vaſſaux qui avoient embraſſé leur parti. Du côté de Charles le chauve étoient les ſeigneurs françois habitants de la Gaule, & du côté de Louis étoient les françois orientaux ou germains: les premiers parloient la langue *romane*, & les germains parloient la langue tudeſque.

Les françois occidentaux, ou les ſujets de Charles le chauve, ayant donc une langue différente de celle que parloient les françois orientaux, ou ſujets de Louis de Germanie, il étoit néceſſaire que ce dernier prince parlât, en feſant ſon ſerment, dans la langue des ſujets de Charles, afin d'en être entendu dans les promeſſes qu'il feſoit; comme Charles ſe ſervit de la langue tudeſque, pour faire connoître ſes ſentiments aux germains: & l'un & l'autre de ces peuples fit auſſi ſon ſerment dans la langue qui lui étoit particulière.

Nous ne parlerons point des ſerments en langue tudeſque; il ne s'agit ici que des ſerments en langue *romane*. On mettra d'abord le texte des ſerments; au deſſous, l'interprétation en un latin du temps; & enfin, dans une troiſième ligne, les mots françois uſités dans les douzième & treizième ſiècles, qui répondent à chacun des mots des deux ſerments: par là on verra d'un coup d'œil la reſſemblance des deux langues françoiſes, & leur raport commun avec le latin.

Serment de Louis, roi de Germanie.

Pro Deu amur, & pro chriſtian poblo, & noſtro commun ſalvament, diſt
Pro Dei amore, & pro chriſtiano poplo, & noſtro communi ſalvamento, de iſtâ
Por Deu amor, & por chriſtian pople, & noſtre commun ſalvement, de ſte
di in avant in quant Deus ſavir & podir me dunat, ſi ſalvarai jo ciſt
die in abante in quantum Deus ſapere & potire mî donat, ſic ſalvaro ego eccifium
di en avant en quant Deu ſaveir & poïr me doune, ſi ſalvarai-je ciſt
meon fradre Karlo, & in adiudha er (1) in cadhuna coſa, ſi cum om
meum fratrem Karlum, & in adjutum ero in quâque unâ causâ, ſic quomodo homo
mon frère Karle, & en adiude ſerai en cas-cune coſe, ſi cum om
per dreit ſon fradre ſalvar diſt, in o quid il me altreſi fazet; & ab
per directum ſuum fratrem ſalvare debet, in hoc quid ille mî alterum-ſic faceret; & ab
per dreiſt ſon frère ſalver diſt, en o qui il me altreſi faſcet; & à
Luder nul plaid numquam prindrai qui, meon vol, ciſt meon fradre
Lothario nullum placitum nunquam prendero quod, meo volle, eccifti meo fratri
Lothaire nul plaid nonques prendrai qui, par mon voil, à ciſt mon frère
Karle in damno ſit.
Karlo in damno ſit.
Karle en dam ſoit.

(1) Je lis *er* pour *ero*, au lieu de *&*.

C'eſt à dire : » Pour l'amour de Dieu, & » pour le peuple chrétien, & notre commun » ſalut, de ce jour en avant autant que Dieu m'en » donne le ſavoir & le pouvoir, je ſauverai mon » frère Charles ici préſent, & lui ſerai en aide dans » chaque choſe, ainſi qu'un homme ſelon la juſtice » doit ſauver ſon frère, en tout ce qu'il feroit de » la même manière pour moi; & je ne ferai avec » Lothaire aucun accord qui, par ma volonté, ſoit » préjudiciable à mon frère Charles ici préſent ».

Serment des ſeigneurs françois ſujets de Charles le chauve.

Si Lodhuigs ſagramenr, que ſon fradre Karlo jurat, conſervat, & Karlus meos
Si Ludovicus ſacramentum, quod ſuus frater Karlus jurat, conſervat, & Karlus meus
Si Louis le ſagrement, que ſon frère Karle jure, conſerve, & Karle mon
ſendra de ſuo part non los tanit; ſi jo returnar non l'int pois, ne jo,
ſenior de ſuâ parte non illud teneret; ſi ego retornare non illum inde poſſum, nec ego,
ſenhor de ſue part ne lo taniſt; ſi je retourner ne l'ent pois, ne je,
ne neuls cui jo returnar int pois, in nulla aindha contra Loduwig nnn li(1) juer.
nec nullus quem ego retornare inde poſſum, in nullo adjuto contra Ludovicum non illi fuero.
ne nuls cui je retourner ent pois, en nul aïnde contre Louis nuu li ſerai.

C'eſt à dire : » Si Louis obſerve le ſerment, » que ſon frère Charles jure, & que Charles mon » ſeigneur de ſa part ne le tint point; ſi je » ne puis l'en détourner, ni moi, ni aucun de » ceux que je puis en détourner, ne lui ſerons aucu- » nement en aide contre Louis ».

On voit, par cet exemple, que la langue *romane* avoit déja autant de raport avec le françois, auquel elle a donné naiſſance, qu'avec le latin, dont elle ſortoit. Quoique les expreſſions en ſoient latines, la ſyntaxe ne l'eſt pas; & l'on ſait qu'une langue eſt auſſi diſtinguée d'une autre par ſa ſyntaxe que par ſon vocabulaire. *Mém. de l'Acad. des Inſcript*, tom. XVII & XXVI. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

ROMANESQUE, adj. *Grammaire.* Qui tient du Roman. Il ſe dit des choſes & des perſonnes. Une paſſion *romaneſque*; des idées *romaneſques*; une tête *romaneſque*; un ſtyle, un tour *romaneſque*; un ouvrage *romaneſque*. (ANONYME.)

RONDEAU, ſ. m. *Poéſie franç.* Le *Rondeau* eſt un petit poème d'un caractère ingénu, badin, & naïf; ce qui fait dire à Deſpréaux,

Le *Rondeau*, né gaulois, a la naïveté.

Il eſt compoſé de treize vers partagés en trois ſtrophes inégales ſur deux rimes, huit maſculines & cinq féminines, ou cinq maſculines & huit féminines.

Les deux ou trois premiers mots du premier vers de la première ſtrophe ſervent de refrain, & doivent ſe trouver au bout des deux ſtrophes ſuivantes, c'eſt à dire que le refrain doit ſe trouver après le huitième vers & après le treizième. Outre cela il y a un repos néceſſaire après le cinquième vers.

L'art conſiſte à donner aux vers de chaque ſtrophe un air original & naturel, qui empêche qu'ils ne paroiſſent faits exprès pour le refrain, auquel ils doivent ſe raporter comme par haſard.

La troiſième ſtrophe doit être égale à la première, & pour le nombre des vers & pour la diſpoſition des rimes : la ſeconde ſtrophe, inégale aux deux autres, ne contient jamais que trois vers & le refrain, qui n'eſt point compté pour un vers.

Ce petit poème a peut-être bien autant de difficultés que le Sonnet : on y eſt borné pour les rimes, & on eſt de plus aſſujéti au joug du refrain; d'ailleurs cette naïveté qu'exige le *Rondeau* n'eſt pas plus aiſée à attraper, que le ſtyle noble & délicat du Sonnet.

Les vers de huit & de dix ſyllabes ſont preſque les ſeuls qui conviennent au *Rondeau* : les uns préfèrent ceux de huit; & d'autres, ceux de dix ſyllabes; mais c'eſt le mérite du *Rondeau* qui ſeul en fait le prix. Le vrai tour en a été trouvé par Villon, Marot, & Saint Gelais : Ronſard vint enſuite, qui le méconnut; Sarrazin, La Fontaine, & madame Des Houlières, furent bien l'attraper, mais ils furent les derniers. Les poëtes plus modernes mépriſent ce petit poème, parce que le naïf en fait le caractère, & que tout le monde aujourd'hui veut avoir de l'eſprit qui brille & qui pétille.

Après avoir donné les règles, je vas citer un exemple qui contient ces règles mêmes; il eſt de Voiture.

Ma foi c'eſt fait de moi; car Iſabeau
M'a commandé de lui faire un *Rondeau* :
Cela me met en une peine extrême.
Quoi! treize vers, huit en *eau*, cinq en *ême*!
Je lui ferois auſſi tôt un bateau.

(1) Du Cange lit *fuer* pour *fuero*, au lieu de *juer* ou *iver*.

En voilà cinq pourtant en un monceau :
Fesons-en huit en invoquant Brodeau;
Et puis mettons par quelque ſtratagême,
Ma foi, c'eſt fait.

Si je pouvois encor de mon cerveau
Tirer cinq vers, l'ouvrage ſeroit beau :
Mais cependant me voilà dans l'onzième,
Et ſi je crois que je fais le douzième ;
En voilà treize ajuſtés au niveau :
Ma foi, c'eſt fait.

Pluſieurs lecteurs aimeront ſans doute autant ce *Rondeau* ci de madame Des Houlières.

Entre deux draps de toile belle & bonne,
Que très-ſouvent on rechange, on ſavonne,
La jeune Iris, au cœur ſincère & haut,
Aux ieux brillants, à l'eſprit ſans défaut,
Juſqu'à midi volontiers ſe mitonne.

Je ne combats de goût contre perſonne :
Mais franchement ſa pareſſe m'étonne ;
C'eſt demeurer ſeule plus qu'il ne faut
Entre deux draps.

Quand à rêver ainſi l'on s'abandonne,
Le traître Amour tarement le pardonne :
A ſoupirer on s'exerce bien tôt ;
Et la vertu ſoutient un grand aſſaut,
Quand une fille avec ſon cœur raiſonne
Entre deux draps.

Le refrain doit être toujours lié avec la penſée qui précède, & en terminer le ſens d'une manière naturelle ; & il plaît ſurtout, quand, repréſentant les mêmes mots, il préſente des idées un peu différentes : comme dans celui-ci, que Malleville, ſecrétaire du maréchal de Baſſompierre, fit contre Boisrobert dans le temps qu'il étoit en faveur auprès du cardinal de Richelieu. Le P. Rapin loue extrêmement ce *Rondeau* dans ſes Remarques ſur la Poéſie ; & il mérite en effet d'être ici placé.

Coiffé d'un froc bien raffiné,
Et revêtu d'un doyenné
Qui lui raporte de quoi frire,
Frère René devient meſſire,
Et vit comme un déterminé.

Un prélat riche & fortuné,
Sous un bonnet enluminé,
En eſt, s'il le faut ainſi dire,
Coiffé.

Ce n'eſt pas que frère René
D'aucun mérite ſoit orné,
Qu'il ſoit docte, qu'il ſache écrire,
Ni qu'il diſe le mot pour rire ;
Mais c'eſt ſeulement qu'il eſt né
Coiffé.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) RONDEAU REDOUBLÉ. *Poéſie franç.* Cette eſpèce de *Rondeau* eſt compoſée d'une certaine quantité de ſtrophes égales entre elles, & dont le nombre dépend de celui des vers que contient la première ſtrophe : parce que chacune des ſtrophes qui ſuivent cette première, doit finir par l'un des vers de la premiere ; & qu'il faut en ajouter une de plus, au bout de laquelle ſe trouvent, en forme de refrain, les deux ou trois premiers mots qui commencent le poème.

Il y a donc, dans le *Rondeau redoublé*, deux ſtrophes de plus qu'il n'y a de vers dans la première : ſi la première ſtrophe, par exemple, avoit ſix vers, le poème entier auroit huit ſtrophes ; parce qu'outre la première, il en faudroit ſix autres qui ſeroient terminées ſucceſſivement par chacun des vers de la première, & une dernière pour amener le refrain.

Ordinairement les ſtrophes ſont des quatrains, & le *Rondeau redoublé* eſt par conſéquent de ſix ſtrophes. Les rimes y ſont mêlées alternativement dans chaque quatrain ; de ſorte que, ſi le premier commence par une rime féminine, le ſuivant doit commencer par une rime maſculine, & ainſi de ſuite. Il eſt clair que la néceſſité de ramener à la fin de chaque couplet un des vers du premier, ne permet que deux rimes dans tout le poème ; & que la répétition des premiers vers a naturellement amené la règle de les compoſer tous ſur la même meſure.

Voici un *Rondeau redoublé*, qui en montre les règles & un exemple.

1. *Si l'on en trouve*, on n'en trouvera guère,
2. De ces *Rondeaux* qu'on nomme *redoublés*,
3. Beaux & tournés d'une fine manière ;
4. Si qu'à bon droit la plupart ſont ſiflés.

A ſix quatrains les vers en ſont réglés
Sur double rime & d'eſpèce contraire ;
Rimes ou ſoient douze mots accouplés,
1. Si l'on en trouve, on n'en trouvera guère.

Doit au ſurplus fermer ſon quaternaire
Chacun des vers au premier aſſemblés,
Pour varier toujours l'Intercalaire
2. De ces *Rondeaux* qu'on nomme *redoublés*.

Puis par un tour, tour des plus endiablés,
Veut à pieds joints ſautant la pièce entière
Les premiers mots, qu'au bout vous enfilez
3. Beaux & tournés d'une fine manière.

Dame Pareſſe, à parler ſans myſtère,
Tient nos rimeurs de ſa cape affubles;
Tout ce qui gêne eſt sûr de leur déplaire,
Si qu'à bon droit la plupart ſont ſiffles.

Ceux qui de gloire étoient jadis comblés,
Par beau labeur en gagnoient le ſalaire:
Ces forts eſprits, aujourdhui cherchez-les;
Signes de croix on aura lieu de faire,
Si l'on en trouve.

On ne veut plus guère aujourdhui s'aſſujétir aux difficultés de ce genre de poème, qui après tout ne ſont pas compenſées par une grande utilité. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) RONDEAU SIMPLE, *Poéſie franç.* Le P. Mourgues, dans ſon *Traité de la Poéſie françoiſe*, remarque que nos vieux poëtes, outre le *Rondeau redoublé* & le commun, qu'ils nommoient *Rondeau double*, en pratiquoient une troiſième ſorte qu'ils appeloient *Rondeau ſimple*, qui conſiſtoit en deux quatrains ſur mêmes rimes, & ſéparés par un diſtique, auquel le refrain étoit attaché, ainſi qu'à la fin du dernier quatrain. On n'y employoit que des vers de huit ſyllabes.

On ne fait plus de ces *Rondeaux ſimples*: mais comme la ſtructure n'en eſt pas ſi difficile que celle des deux autres eſpèces, ils peuvent aiſément revenir à la mode. En voici, pour exemple, un qui fut fait au ſujet de la modération du roi Louis XIV, qui préſenta la paix à ſes ennemis, après cette longue guerre qu'il avoit ſoutenue ſi glorieuſement contre la ligue preſque univerſelle des Puiſſances voiſines.

A dire vrai, Ligueurs jaloux,
Vous en avez un peu dans l'aile:
Et vous l'auriez échapé belle,
Si Louis calme ſon courroux.

Comptez bien; vous trouverez tous
Flotte, ou province, ou citadelle
A dire.

Recevez la paix à genoux,
Et votre pardon avec elle,
D'avoir ôſé chercher querelle:
Il eſt trop, de Louis à vous,
A dire.

Le ſtyle de cette eſpèce de *Rondeau* doit avoir, comme celui des autres eſpèces, de l'ingénuité, de la naiveté, & pour tout dire cette aimable *ſimpleſſe* qui nous plaît ſi fort dans les auteurs *du bon vieux temps.* (*M. BEAUZÉE.*)

ROULEAU ou VOLUME, ſ. m. *Littérature.* Ce que nous appelons aujourdhui *Livre*, ſe nommoit autrefois *Rouleau* & *Volume*, du latin *Volumen*, dont la racine eſt *Volvere* (Rouler).

On ne plioit pas les feuilles pour les coudre & les relier enſemble, comme on fait aujourdhui; mais on ſeſoit un *Rouleau* de chaque feuille, qu'on mettoit les unes ſur les autres, en ſorte que quelquefois une matière traitée n'occupant qu'une ſeule feuille, celle-ci ſeſoit ſeule un *Volume*: & c'eſt ce qu'il faut entendre par ce grand nombre de *Volumes* qu'on nous dit que quelques-uns des anciens ont compoſés, & même par cette multitude prodigieuſe de *Volumes* que comprenoit la Bibliothèque d'Alexandrie. Car enfin depuis l'invention de l'Imprimerie, ſi propre à multiplier les livres avec une promptitude infiniment plus expéditive que la diligence des anciens libraires ou copiſtes, & malgré la fécondité des modernes, on n'eſt pas encore parvenu à former une bibliothèque de 700,000 *Volumes*, telle qu'étoit celle d'Alexandrie. Il faut donc convenir que la plupart des *Volumes* dont elle étoit compoſée, étoient de peu de feuilles.

Quant à ceux qui en contenoient davantage, afin d'empêcher que ces feuilles *roulées* les unes ſur les autres ne ſe brouillaſſent, on prit la précaution de les coudre toutes enſemble & de n'en faire qu'un *Rouleau.*

Il eſt ſouvent parlé dans l'Écriture de ces *Rouleaux* ou *Volumes*, & les juifs en gardent encore l'uſage dans leurs Synagoges. Ce ſont, dit Léon de Modène, des peaux de vélin couſues enſemble, non avec du fil, mais avec les boyaux d'un animal monde, ſur leſquelles la loi eſt écrite avec une grande exactitude, & qu'on *roule* ſur deux bâtons de bois qui ſont aux deux bouts: on *roule* auſſi à meſure une pièce d'étoffe de lin ou de ſoie, pour conſerver l'écriture; & l'on renferme le tout dans une eſpèce de ſac ou d'étui de ſoie. Les extrémités des bâtons, qui excèdent de beaucoup le vélin, ſont garnis d'ornements d'argent, comme pommes de grenade, clochettes, couronnes, *&c.* Le même auteur ajoûte qu'il y a, dans l'*aron* ou armoire d'une Synagogue, quelquefois plus de vingt de ces *Rouleaux*, nommés *ſefer tora* ou *livre de la loi*: celle d'Amſterdam en poſsède plus de cinquante, & un certain jour de l'année on les porte en proceſſion dans la Synagogue. Mais aucun de ces *Rouleaux* n'eſt véritablement ancien. *Voyez* Léon de Modene, *Cérémon. des juifs*; Part. I, ch. 10. (*ANONYME.*)

* ROUTE, VOIE, CHEMIN. *Synonymes.* Le mot de *Route* enferme dans ſon idée quelque choſe d'ordinaire & de fréquenté; c'eſt pourquoi l'on dit La *Route* de Lyon, La *Route* de Flandre. Le mot de *Voie* marque une conduite certaine vers le lieu dont il eſt queſtion; ainſi, l'on dit que les ſouffrances ſont la *Voie* du ciel. Le mot de *Chemin* ſignifie préciſément le terrein

qu'on ſuit, & dans lequel on marche; en ce ſens on dit que les *Chemins* coupés ſont quelquefois les plus courts, mais que le grand *Chemin* eſt toujours le plus sûr.

Les *Routes* différent proprement entre elles par la diverſité des places ou des pays par où l'on peut paſſer; on va de Paris à Lyon par la *Route* de Bourgogne ou par la *Route* de Nivernois. La différence qu'il y a entre les *Voies* ſemble venir de la diverſité des manières dont on peut voyager; ou va à Rome ou par la *Voie* de l'eau ou par la *Voie* de terre. Les *Chemins* paroiſſent différer entre eux par la diverſité de leur ſituation & de leurs contours; on ſuit le *Chemin* pavé ou le *Chemin* des terres. (*L'abbé* GIRARD.)

(¶ Si vous allez en Champagne par la *Voie* de terre; votre *Route* ne ſera pas longue, & vous aurez un beau *Chemin*. (DIDEROT.)

On dit d'une *Route*, qu'elle eſt belle ou ennuyeuſe, à raiſon des agrémens qu'elle préſente aux voyageurs; d'une *Voie*, qu'elle eſt commode ou incommode, à raiſon des avantages qu'elle leur offre; & d'un *Chemin*, qu'il eſt bon ou mauvais, à raiſon du plus ou du moins de facilité dont il eſt pour la marche.) (*M.* BEAUZÉE.)

Dans le ſens figuré, la bonne *Route* conduit sûrement au but; la bonne *Voie* y mène avec honneur; le bon *Chemin* y mène facilement.

On ſe ſert auſſi des mots de *Route* & de *Chemin*, pour déſigner la marche. Mais il y a alors cette différence, que le premier, ne regardant que la marche en elle-même, s'emploie dans un ſens abſolu & général, ſans admettre aucune idée de meſure ni de quantité; ainſi, l'on dit ſimplement Être en *Route*, Faire *Route*: au lieu que le ſecond, ayant raport, non ſeulement à la marche, mais encore à l'arrivée qui en eſt le but, s'emploie dans un ſens relatif à une idée de quantité, marquée par un terme exprès ou indiquée par la valeur de celui qui lui eſt joint; de ſorte qu'on dit, Faire peu ou beaucoup de *Chemin*, Avancer *Chemin*. Quant au mot de *Voie*, s'il n'eſt en aucune façon d'uſage pour déſigner la marche, il l'eſt en revanche pour déſigner la voiture ou la façon dont ou fait cette marche; ainſi, l'on dit d'un voyageur, qu'il va par la *Voie* de la poſte, par la *Voie* du coche, par la *Voie* du meſſager: mais cette idée eſt tout à fait étrangère aux deux autres, & tire par conſéquent celui-ci hors du rang de leurs ſynonymes à cet égard. (*L'abbé* GIRARD.)

RUDIMENT, ſ. m. *Rudimentum* dérive de *Rudis* (brut, que l'art n'a point encore dégroſſi): de là le nom *Rudimentum*, pour ſignifier les premieres notions de quelque art que ce ſoit, deſtinées aux eſprits qui n'en ont encore aucune teinture.

Le mot françois *Rudiment* a une ſignification moins étendue; l'uſage l'a reſtreint aux élémens des langues, & même en quelque manière à ceux de la langue latine. J'ai déja dit, au *mot* MÉTHODE, ce que je penſe ſur cette ſorte d'ouvrages: je n'en répéterai ici qu'une ſeule choſe; c'eſt que les livres élémentaires ſont, de tous les livres, les plus difficiles à bien faire, & ceux néanmoins que l'on entreprend le plus aiſément. Combien d'auteurs *rudimentaires* ont cru (je parle même des plus habiles) qu'il leur ſuffiſoit d'avoir lu beaucoup de latin & obſervé beaucoup de phraſes latines, ſans les avoir comparées à la règle commune de tous les idiomes, qui eſt l'analyſe! C'eſt pourtant la ſeule voie qui nous ſoit ouverte pour pénétrer juſqu'au génie diſtinctif d'une langue: eh, que prétend nous aprendre celui qui n'a pas pénétré juſques là, ou qui même n'eſt pas en état d'y pénétrer? *Voyez* ANALYSE, CONSTRUCTION, ELLIPSE, INVERSION, MÉTHODE, *&c.* (*M.* BEAUZÉE.)

RUDIMENTAIRE, adj. Qui s'occupe du *Rudiment*, Qui appartient au *Rudiment*. Dans le premier ſens, un auteur *rudimentaire* eſt celui qui a compoſé un *Rudimene*: & par iroule on appelle docteur *rudimentaire*, un écolier qui étudie les premiers éléments d'une langue dans un *Rudiment*. Dans le ſecond ſens, on dit, des notions *rudimentaires*, des règles *rudimentaires*, pour dire, des notions, des règles qui apartiennent au *Rudiment*, qui ſe trouvent ou doivent ſe trouver dans le *Rudiment*. (*M.* BEAUZÉE.)

RUNES, ſ. f. *ou* CARACTÈRES RUNIQUES. *Hiſt. anc. & Litt.* C'eſt ainſi qu'on nomme des caractères très-différents de tous ceux qui nous ſont connus dans une langue que l'on croit être le celtique, que l'on trouve gravés ſur des rochers, ſur des pierres, & ſur des bâtons de bois, qui ſe rencontrent dans les pays ſeptentrionaux de l'Europe, c'eſt à dire, en Danemarck, en Suède, en Norwège, & même dans la partie la plus ſeptentrionale de la Tartarie.

Le mot *Rune* ou *Runor* vient, dit-on, d'un mot de l'ancienne langue gothique, qui ſignifie *Couper*, *Tailler*. Quelques Savants croient que les caractères *runiques* n'ont été connus dans le Nord, que lorſque la lumière de l'Évangile fut portée aux peuples qui habitoient ces contrées; il y en a même qui croient que les *Runes* ne ſont que les caractères romains mal tracés. L'Hiſtoire romaine nous apreud que, ſous le règne de l'empereur Valens, un évêque des goths établis dans la Thrace & la Méſie, nommé *Ulphilas*, traduiſit la Bible en langue gothique & l'écrivit en caractères *runiques*: cela a fait croire à quelques-uns que c'étoit un évêque qui avoit été l'inventeur de ces caractères. Mais M. Mallet préſume qu'Ulphilas n'a fait qu'ajouter quelques nouveaux caractères à l'alphabet *runique*, déja connu des goths: cet alphabet n'étoit compoſé que de ſeize lettres;

par conſéquent il ne pouvoit rendre pluſieurs ſons étrangers à la langue gothique, qui devoient pourtant ſe trouver dans l'ouvrage d'Ulphilas. Il eſt certain, ſuivant la remarque du même auteur, que toutes les chroniques & les poéſies du Nord s'accordent à attribuer aux *Runes* une antiquité très-reculée : ſuivant ces monuments, c'eſt Odin, le conquérant, le légiſlateur, & le dieu de ces peuples ſeptentrionaux, qui leur donna ces caractères, qu'il avoit vraiſemblablement aportés de la Scythie ſa patrie ; auſſi trouve-t-on, parmi les titres de ce dieu, celui d'Inventeur des *Runes*. D'ailleurs on a pluſieurs monuments qui prouvent, que des rois païens du Nord ont fait uſage des *Runes* : dans la Blékingie, province de Suède, on voit un chemin taillé dans le roc, où l'on trouve divers caractères *runiques* qui ont été tracés par le roi Harald-Hildetand, qui étoit païen & qui régnoit au commencement du ſeptième ſiècle, c'eſt à dire, long temps avant que l'Évangile fût porté dans ces contrées.

Les peuples groſſiers du Nord n'eurent pas de peine à ſe perſuader qu'il y avoit quelque choſe de ſurnaturel ou de magique dans l'écriture qui leur avoit été aportée ; peut-être même qu'Odin leur fit entendre qu'il opéroit des prodiges par ſon ſecours. On diſtinguoit donc pluſieurs eſpèces de *Runes*. Il y en avoit de nuiſibles, que l'on nommoit *Runes amères* ; on les employoit lorſqu'on vouloit faire du mal : les *Runes ſecourables* détournoient les accidents : les *Runes victorieuſes* procuroient la victoire à ceux qui en feſoient uſage : les *Runes médicinales* guériſſoient des maladies ; on les gravoit ſur des feuilles d'arbres. Enfin il y avoit des *Runes* pour éviter les naufrages, pour ſoulager les femmes en travail, pour préſerver des empoiſonnements, pour ſe rendre une Belle favorable : mais une faute d'Orthographe étoit de la dernière conſéquence ; elle expoſoit la Belle à quelque maladie dangereuſe, à laquelle on ne pouvoit remédier que par d'autres *Runes* écrites avec la dernière exactitude. Ces *Runes* ne différoient que par les cérémonies qu'on obſervoit en les écrivant, par la matière ſur laquelle on les traçoit, par l'endroit où on les expoſoit, par la manière dont on arrangeoit les lignes, ſoit en cercle, ſoit en ſerpentant, ſoit en triangle, *&c.* Sur quoi M. Mallet obſerve avec beaucoup de raiſon, que la Magie opère des prodiges chez toutes les nations qui y croient.

Les caractères *runiques* furent auſſi employés à des uſages plus raiſonnables & moins ſuperſtitieux. On s'en ſervoit pour écrire des lettres, & pour graver des inſcriptions & des épitaphes ; on a remarqué que les plus anciennes ſont les mieux gravées : il eſt rare d'en trouver, qui ſoient écrites de la droite à la gauche ; mais on en rencontre aſſez communément, qui ſont écrites de haut en bas ſur une même ligne, à la manière des chinois.

De tous les monuments écrits en caractères *runiques*, il n'y en a point qui ſe ſoient mieux conſervés que ceux qui ont été gravés ſur des rochers : cependant on traçoit auſſi ces caractères ſur des écorces de bouleau, ſur des peaux préparées, ſur des bâtons de bois polis, ſur des planches. On a trouvé des bâtons chargés de caractères *runiques*, qui n'étoient autre choſe que des eſpèces d'almanachs. L'uſage de ces caractères s'eſt maintenu dans le Nord long temps après que le Chriſtianiſme y eut été embraſſé ; l'on aſſûre même qu'ils ſont encore d'uſage parmi les montagnards d'une province de Suède. *Voyez l'Introduction à l'Hiſt. du Danemarck*, de M. Mallet.

On a trouvé dans la Helſingie, province du Nord de la Suède, pluſieurs monuments chargés de caractères qui diffèrent conſidérablement des *Runes* ordinaires. Ces caractères ont été déchiffrés par M. Magnus-Celſius, profeſſeur en Aſtronomie dans l'univerſité d'Upſal, qui a trouvé que l'alphabet de ces *Runes* de Helſingie étoit auſſi compoſé de ſeize lettres : ce ſont des traits ou des lignes courbes, qui, quoique d'ailleurs parfaitement ſemblables, ont des ſons différents, ſuivant la manière dont elles ſont diſpoſées, ſoit perpendiculairement, ſoit en diagonale. On ne peut décider ſi les *Runes* ordinaires ont donné naiſſance aux caractères de Helſingie, ou ſi ce ſont ces derniers dont on a dérivé les *Runes* ordinaires. M. Celſius croit que ces caractères ont été dérivés des lettres grèques ou romaines ; ce qui n'eſt guère probable, vu que jamais les grecs ni les romains n'ont pénétré dans ces pays ſeptentrionaux. Le même auteur remarque qu'il n'y a point de caractères qui reſſemblent plus à ces *Runes*, que ceux que l'on trouve encore dans les inſcriptions qui accompagnent les ruines de Perſépolis ou de Tchelminar en Perſe. *Voyez les Tranſactions philoſophiques*, n°. 445, où l'on trouvera l'alphabet des *Runes* de Helſingie, donné par M. Celſius. (*ANONYME.*)

S, *Grammaire.* C'eſt la dix-neuvieme lettre & la quinzieme conſonne de notre alphabet. On la nomme communément *Eſſe*, ſ. f. D'après les vûes de la *Grammaire générale* de Port-Royal, le ſyſtême du Bureau typographique, beaucoup plus raiſonnable qu'un uſage aveugle, la nomme *Se*, ſ. m. Le ſigne de la même articulation étoit chez les grecs σ ou ς, & ils l'appeloient *Sigma* : c'étoit ש chez les hébreux, qui lui donnoient le nom de *Samech*.

Cette lettre repréſente primitivement une articulation linguale, ſifflante, & forte, dont la foible eſt *Ze* (*Voyez* LINGUALE). Ce dont elle eſt le ſigne eſt un ſifflement, *Hoc eſt*, dit Wachter (Proleg. ſect. 2, §. 29), *halitus fortis, à tumore linguæ palato allifus & à dentibus in tranſitu oris laceratus.* Ce ſavant étymologiſte regarde cette articulation comme ſeule de ſon eſpece, *Nam unica ſui organi littera eſt* (*Ibid.* ſect. 3, §. 4, *in S*) ; & il juge incroyable la commutabilité, ſi je peux le dire, des deux lettres *r* & *ſ*, dont on ne peut, dit-il, aſſigner aucune autre cauſe que l'amour du changement, ſuite naturelle de l'inſtabilité de la multitude. Mais il eſt aiſé de voir que cet auteur s'eſt trompé, même en ſuppoſant qu'il n'a conſidéré les choſes que d'après le ſyſtême vocal de ſa langue. Il convient lui-même que la langue eſt néceſſaire à cette articulation, *halitus fortis, à* TUMORE LINGUÆ *palato allifus.* Or il regarde ailleurs (ſect. 2, §. 22) comme articulations ou lettres linguales, toutes celles *quæ motu linguæ figurantur* ; & il ajoûte que l'expérience démontre que, pour cette opération, la langue ſe meut en cinq manieres differentes, qu'il appelle *Tactus*, *Pulſus*, *Flexus*, *Tremor*, & *TUMOR*. Voilà donc, par les aveux mêmes de cet écrivain, la lettre *S* attachée à la claſſe des linguales, & caractériſée dans cette claſſe par *tumor*, l'un des cinq mouvements qu'il attribue à la langue : il avoit donc poſé, ſans y prendre garde, les principes néceſſaires pour expliquer les changements de *r* en *S* & de *S* en *r*, qui ne devoient pas lui paroître incroyables, mais qu'il devoit juger tres-naturels, ainſi que bien d'autres qui portent tous ſur l'affinité des lettres commuables.

La plus grande affinité de la lettres *S* eſt avec la lettre ʒ, telle que nous la prononçons en françois : elles ſont produites l'une & l'autre par le même mouvement organique, avec la ſeule différence du plus ou du moins de force ; *S* eſt le ſigne de l'articulation ou exploſion forte, ʒ eſt celui de l'articulation ou exploſion foible. De là vient que nous ſubſtituons ſi communément la prononciation du ʒ à celle de *S* dans les mots qui nous ſont communs avec les latins, chez qui *S* avoit toujours la prononciation forte : ils diſoient *manſio* ; nous diſons *maiʒon*, quoique nous écrivions *maiſon* : ils écrivoient *miſeria*, & prononçoient comme nous ferions dans *miceria* ; nous écrivons d'après eux *misère*, & nous prononçons *mizère*.

Le ſecond degré d'affinité de l'articulation *ſ* eſt avec les autres articulations linguales ſifflantes ; mais ſurtout avec l'articulation *che*, parce qu'elle eſt forte. C'eſt l'affinité naturelle de *ſ* avec *ch*, qui fait que nos graſſayeuſes diſent de *meſſants ſoux* pour *de méchants choux*, *des ſeveux* pour *des cheveux*, *M. le ſevalier* pour *M. le chevalier*, &c. C'eſt encore cette affinité qui a conduit naturellement les anglois à faire de la lettre *S* une lettre auxiliaire, qui avec *h* repréſente l'articulation qui commence chez nous les mots *chat*, *cher*, *chirurgien*, *chocolat*, *chute*, *chou* : nous avons choiſi pour cela la lettre *c*, que nous prononçons ſouvent comme *ſ* ; mais puiſque c'eſt la vraie raiſon de notre choix, ayons donc le courage de prendre le ç cédillé, qui eſt le ſigne conſtant du ſifflement, & qui empêchera de prononcer *choriſte* comme *çhômer* : les allemands ont pris ces deux lettres avec *h* pour la même fin, & ils écrivent *ſchild* (bouclier), que nous devons prononcer *çhild*, comme nous diſons dans *çhilderic*. C'eſt encore par la même raiſon d'affinité que l'uſage de la prononciation allemande exige que, quand la lettre *S* eſt ſuivie immédiatement d'une conſonne au commencement d'une ſyllabe, elle ſe prononce comme leur *ſch* ou le *çh* françois ; & que les picards diſent *çhelui*, *çhelle*, *çheux*, *çhent*, &c, pour *celui*, *celle*, *ceux*, *cent*, que nous prononçons comme s'il y avoit *ſelui*, *ſelle*, *ſeux*, *ſent*.

Le troiſieme degré d'affinité de l'articulation *S*, eſt avec l'articulation gutturale ou l'aſpiration *h*, parce que l'aſpiration eſt de même une eſpece de ſifflement, qui ne differe de ceux qui ſont repréſentés par *ſ*, ʒ, & même *v* & *f*, que par la cauſe qui le produit. Ainſi, c'eſt avec raiſon que Priſcien (*Lib.* 1) a remarqué, que dans les mots latins venus du grec on met ſouvent une *S* au lieu de l'aſpiration ; comme dans *ſemis*, *ſex*, *ſeptem*, *ſe*, *ſi*, *ſal*, qui viennent de ἥμισυ, ἕξ, ἑπτὰ, ἑ, εἰ, ἅλς : il ajoûte qu'au contraire, dans certains mots, les béotiens mettoient *h* pour *ſ*, & diſoient, par exemple, *muha* pour *muſa*, *propter cognationem litteræ* S *cum* H.

Le quatrième degré d'affinité eſt avec les autres articulations linguales ; & c'eſt ce degré qui explique

explique les changements reſpectifs des lettres *r* & *ſ*, qui paroiſſent incroyables à Wachter (*Voyez* R.) De là vient le changement de *ſ* en *c* dans *corme* venu de *ſorbum*, fruit qui ſe nomme encore plus analogiquement *ſorbe*, comme l'arbre *ſorbus* qui le porte ſe nomme indiſtinctement *cormier* ou *ſorbier*; de *c* en *ſ* dans *raiſin* venu de *racemus*: de *ſ* en *g* dans le latin *tergo* tiré du grec éolien τέρσω: de *g* en *ſ* dans le ſupin même *terſum* venu de *tergo*, & dans *miſer* tiré de μογιερὸς: de *ſ* en *d* dans *medius* qui vient de μέσος, & dans tous les génitifs latins en *dis* venus des noms en *ſ*, comme *lampas*, gén. *lampadis* pour *lampaſis*; *hæres* gén. *hæredis* pour *hæreſis*; *lapis*, gén. *lapidis* pour *lapiſis*; *cuſtos*, gén. *cuſtodis* pour *cuſtoſis*: *incus*, gén. *incudis* pour *incuſis*; *laus*, gén. *laudis* pour *lauſis*; *glans*, gén. *glandis* pour *glanſis*; *frons*, gén. *frondis* pour *fronſis*; *vecors*, gén. *vecordis* pour *vecorſis*: de *d* en *ſ* dans *raſer* du latin *radere*; & dans tous les mots latins ou tirés du latin compoſés de la particule *ad* & d'un radical commençant par *ſ*, comme *aſſervare*, *aſſimilare*, *aſſurgere*, & en françois *aſſeſſeur*, *aſſidu*, *aſſomption*, *aſſujétir*: de *ſ* en *t* dans *ſaltus* qui vient de ἅλτω, & dans tous les génitifs latins en *tis* venus avec crément des noms terminés par *ſ*, comme *ætas*, gén. *ætatis*; *miles*, gén. *militis*; *lis*, gén. *litis*; *compos*, gén. *compotis*; *virtus*, gén. *virtutis*; *ars*, gén. *artis*; *expers*, gén. *expertis*; *ſors*, gén. *ſortis*; *fons*, gén. *fontis*; *dens*, gén. *dentis*; & ce changement étoit ſi commun en grec, qu'il eſt l'objet d'un des dialogues de Lucien, où le *ſigma* ſe plaint que le *tau* le chaſſe de la plupart des mots: de *ſ* en *t* dans *nauſea* venu de ναυτία; & preſque partout où nous écrivons *ti* avant une voyelle, ce que nous prononçons par *ſi*, *action*, *patient*, *factieux*, comme s'il y avoit *acſion*, *paſſient*, *facſieux*; & dans ces cas-là ne ſeroit-il pas ſage d'avertir du ſifflement du *t* par la cédille, qui en eſt le ſigne naturel?

Enfin le dernier & le moindre degré d'affinité de l'articulation *ſ*, eſt avec celles qui tiennent à d'autres organes, par exemple, avec les labiales. Les exemples de permutation entre ces eſpèces ſont plus rares, cependant on trouve encore *ſ* changée en *m* dans *rurſum* pour *rurſus*, & *m* en *ſ* dans *ſors* venu de μέρος; *ſ* changée en *n* dans *ſanguinis*, *ſanguinaire*, venus de *ſanguis*; & *n* changée en *ſ* dans *plus* tiré de πλέον; *&c.*

Il faut encore obſerver un principe étymologique, qui ſemble propre à la lettre *ſ* relativement à notre langue: c'eſt que dans la plupart des mots que nous avons empruntés des langues étrangères, & qui commencent par la lettre *ſ* ſuivie d'une autre conſonne, nous avons mis *e* avant *ſ*; comme dans *eſcarbot* de σκάραβος, *eſprit* de *ſpiritus*, *eſquif* de σκάφη, *eſtomac* de *ſtomachus*. Nous avons encore beaucoup de mots qui ont une pareille origine, mais d'où l'uſage a retranché *ſ* par laps de temps, en ne laiſſant ſubſiſter que l'*e* que la Proſthèſe y avoit mis d'abord: comme *école* pour *eſcole*, de *ſchola*; *épier* pour *eſpier*, de *ſpeculari*; *étang* pour *eſtang*, de *ſtagnum*.

Il me ſemble que nous pouvons attribuer l'origine de cette Proſthèſe à notre dénomination alphabétique *eſſe* de la lettre *S*: la difficulté de prononcer de ſuite deux conſonnes a conduit inſenſiblement à prendre, pour point d'appui de la première, le ſon *e* que nous trouvons dans ſon nom.

Mais, dira-t-on, cette difficulté auroit dû influer ſur tous les mots qui ont une origine ſemblable, & elle n'a pas même influé ſur tous ceux qui viennent d'une même racine; nous diſons *eſpace* & *ſpacieux*, *eſprit* & *ſpirituel*, &c. Henri Eſtienne, dans ſes *Hypomnèſes* (pag. 114), répond à cette objection: *Sed quin hæc adjectiva longè ſubſtantivis poſteriora ſint, non eſt quod dubitemus.* Je ne ſais s'il eſt bien conſtaté que les mots qui ont conſervé plus d'analogie avec leurs racines ſont plus récents que les autres; je ſerois au contraire porté à les croire plus anciens, par la raiſon même qu'ils tiennent plus de leur origine: mais il eſt hors de doute que *ſpacieux*, *ſpécieux*, *ſpirituel*, *ſpongieux*, *ſtudieux*, & autres ſemblables, ſe ſont introduits dans notre langue, ou dans un autre temps, ou par des moyens tout autres, que les mots *eſpace*, *eſpèce*, *eſprit*, *éponge*, anciennement *eſponge*, *étude*, originairement *eſtude*; & que c'eſt là l'origine de leurs différentes formations.

Quoi qu'il en ſoit, cette Proſthèſe a déplu ou a été négligée inſenſiblement dans pluſieurs mots; & l'Euphonie, au lieu de ſupprimer l'*e* qu'une dénomination fauſſe y avoit introduit, en a ſupprimé la lettre *ſ* elle-même; comme on le voit dans les mots que l'on prononçoit & que l'on écrivoit anciennement *eſtat*, *eſternuer*, *eſcrire*, *eſcole*, *eſcureuil*, que l'on écrit & prononce aujourdhui *état*, *éternuer*, *écrire*, *école*, *écureuil*, & qui viennent de *ſtatus*, *ſternutare*, *ſcribere*, *ſchola*, σκιῦρος. Si l'on ne conſervoit cette obſervation, quelque étymologiſte diroit un jour que la lettre *ſ* a été changée en *e* dans ces mots: mais comment expliqueroit-il le méchaniſme de ce changement?

Le détail des uſages de la lettre *ſ* dans notre langue occupe aſſez de place dans la *Grammaire françoiſe* de l'abbé Regnier, parce que de ſon temps on écrivoit encore cette lettre dans les mots de la prononciation deſquels l'Euphonie l'avoit ſupprimée: aujourdhui que l'Orthographe eſt plus raprochée de la prononciation, elle n'a plus rien à obſerver ſur les *ſ* qui ne ſe prononcent pas, à la réſerve du ſeul mot *eſt*, ou de quelques noms propres de famille, qui, rigoureuſement parlant, ne ſont pas du corps de la langue.

Pour ce qui concerne notre manière de prononcer la lettre *ſ* quand elle eſt écrite, on peut établir quelques obſervations aſſez certaines.

1°. On la prononce avec un ſifflement fort au commencement du mot ; comme dans *ſavant*, *ſelon*, *ſéminaire*, *ſermon*, *ſitué*, *ſoleil*, *ſupérieur*, *ſeul*, *ſouvent*, &c : quand elle eſt au milieu du mot, précédée ou ſuivie d'une autre conſonne ; comme dans *Abſalon*, *converſer*, *inſidieux*, *conſolé*, *inſulte*, *pſeudonyme*, *abſoudre*, &c ; *baſtonade*, *eſpace*, *diſque*, *hoſpice*, *bruſquer*, *Euſtache*, *mouſtache*, &c : & quand elle eſt elle-même redoublée, comme dans *paſſer*, *eſſai*, *miſſion*, *boſſu*, *pruſſien*, *mouſſe*, &c.

(¶ Il faut pourtant excepter de cette règle les mots *Alſace*, *alſacien*, *balſamine*, *balſamique*, *tranſaction*, *tranſiger*, *tranſitif*, *intranſitif*, *tranſition*, *tranſitoire*, dans leſquels *ſ* ſe prononce comme ʒ avec un ſifflement doux. Il ſeroit bien plus analogique & plus avantageux d'écrire avec ʒ *Alzace*, *alzacien*, *balzamine*, *balzamique*, *tranzaction*, *tranziger*, *tranzitif*, *intranzitif*, *tranzition*, *tranzitoire* ; au lieu de charger notre Orthographe, que tout le monde doit ſavoir, d'une vaine exception introduite par reſpect pour l'Étymologie, que perſonne n'eſt obligé de connoître, que ſi peu de gens connoiſſent, qui eſt d'une ſi mince utilité à ceux qui l'entendent, & dont les amateurs ont tant de facilité à s'aſſûrer ſans donner gratuitement des entraves au reſte immenſe de la nation.)

2°. On prouonce *ſ* avec un ſifflement foible comme ʒ, quand elle eſt ſeule entre deux voyelles ; comme dans *raſé*, *héſiter*, *miſère*, *roſe*, *infuſion*, *creuſet*, *blouſe*, &c : & quand à la fin d'un mot il faut la faire entendre à cauſe de la voyelle qui commence le mot ſuivant ; comme dans *je n'ai pas été*, *mes opérations*, *ſoucis extravagants*, *de bons avis*, *héros illuſtres*, *plus habiles*, *nœuds indiſſolubles*, *vous y penſerez*, &c.

(¶ Voici encore une exception à la première partie de cette ſeconde règle : la lettre *ſ* ſe prononce forte, quoique ſeule entre deux voyelles, dans les mots *aſymmetrie*, *aſympiote*, *aſymptotique*, *aſyndéton*, *déſuétude*, *imparifyllabe*, *monoſyllabe*, *monoſyllabique*, *paraſol*, *pariſyllabe*, *pariſyllabique*, *polyſyllabe*, *polyſynodie*, *preſéance*, *préſuppoſer*, *préſuppoſition*, *reſacrer*, *reſaigner*, *reſaiſir*, *reſaluer*, *reſarcelé*, *reſaſſer*, *vraiſemblable*, *vraiſemblablement*, *vraiſemblance*, & peut-être dans quelques autres. C'eſt encore une exception bizarre, qui n'a aucun fondement raiſonnable, qui expoſe la multitude à prononcer mal, & qu'il eſt très-aiſé de rameuer à la règle ſans aucun inconvénient réel.

On a propoſé de jeter un tiret entre les deux parties de chacun de ces mots, qui en effet ſont tous compoſés ; & j'avoue que j'avois d'abord approuvé cet expédient, parce que la lettre *ſ* ſe trouvoit initiale dans la ſeconde partie, & ſe prononçoit forte, ſuivant la première règle. Mais quel moyen donnera-t-on à la multitude de reconnoître les mots compoſés ? pourquoi aſſujétiroit-on ceux dont il s'agit à être diviſés ſans y aſſujétir tous les autres, comme *contredire*, *contrefaire*, *introduire*, *interrompre*, *ſuperpoſition*, *ſurfaire*, *tranſpoſer*, &c ? Épargnons, tant qu'il eſt poſſible, la multiplication des règles inutiles & l'embarras des exceptions abſurdes.

Laiſſons donc de côté les conſidérations étymologiques, & avec la double *ſſ* écrivons *aſſymétrie*, *aſſympiote*, *aſſymptotique*, *aſſyndéton*, *déſſuétude*, *imparifſyllabe*, *monoſſyllabe*, *monoſſyllabique*, *paraſſol*, *pariſſyllabe*, *pariſſyllabique*, *polyſſyllabe*, *polyſſynodie*, *preſſéance*, *préſſuppoſer*, *préſſuppoſition*, *reſſacrer*, *reſſaigner*, *reſſaiſir*, *reſſaluer*, *reſſarcelé*, *reſſaſſer*, *vraiſſemblable*, *vraiſſemblablement*, *vraiſſemblance*. Rien de plus ſimple, que de regarder *ſſ* comme un caractère ſimple, & en conſéquence d'accentuer les *e* qui précèdent, ſelon la prononciation *reſſacrer*, *réſſuſciter*, ils *préſſent*. (*Voyez* NÉOGRAPHISME). D'ailleurs nous débarraſſons par là notre Orthographe de beaucoup de contradictions & de difficultés. Pourquoi écriroit-on *Préſéance* avec *ſ* & *Preſſentir* avec *ſſ* ? tous deux ſont compoſés de *pré* & des mots *ſeance* & *ſentir*, dont chacun commence par *ſ*. Comment s'eſt-on aviſé d'écrire *Déſuétude* avec *ſ* & *Deſſaiſir* avec *ſſ* ? c'eſt de part & d'autre la même particule compoſante *dé*, & de part & d'autre le ſecond radical commence par *ſ* ; tout cela eſt en contradiction. Mais voici une contradiction plus frapante encore ; on ôſe écrire *Reſaiſir* avec *ſ* & *Deſſaiſir* avec *ſſ*. On me répliquera peut-être que cette différence vient de celle des particules compoſantes, dont la première *re* a un *e* muet, & la ſeconde *dé* a un *é* fermé : mais la nature de *re* n'a pas empêché d'écrire avec *ſſ* les mots *Reſſembler*, *Reſſentir*, *Reſſerrer*, *Reſſortir*, *Reſſource*, *Reſſouvenir*, & beaucoup d'autres, & n'auroit pas plus empêché d'écrire *Reſſaiſir* ; d'autre part, ceux qui ont introduit *Déſuétude* avec *ſ* n'ont pas jugé que *dé* exigeât *ſſ*, & devoient, pour être conſéquents, écrire de même *Déſaiſir*. Eh ! ſoyons conſéquents, ne nous livrons pas inconſidérément à une routine aveugle ; & nous deviendrons ſimples & lumineux. Simplifier notre Orthographe, c'eſt faciliter l'art de lire & l'art d'écrire ; c'eſt donc favoriſer la propagation des lumières, c'eſt travailler à répandre de plus en plus le goût de notre langue & la gloire de notre nation.)

La Lettre *S* ſe trouve dans pluſieurs abréviations des anciens, dont je me contenterai d'indiquer ici celles qui ſe trouvent le plus fréquemment dans les livres claſſiques. S veut dire aſſez ſouvent *Servius*, ou *Sanctus* ; SS, *Sanctiſſimus* ; S. C, *Senatûs conſultum* ; S. D, *Salutem dicit*, ſurtout aux inſcriptions des lettres ; S. P. D. *Salutem plurimam dicit* ; SEMP. *Sempronius* ; SEPT, *Septimius* ; SER, *Servilius* ; SEV, *Severus* ;

Digitized by Google

SEXT, *Sextus*; SP, *Spurius*; S.P.Q.R, *Senatus Populuſque romanus*.

C'étoit auſſi anciennement un caractère numéral, qui ſignifioit *ſept*. Chez les grecs, ϛ vaut 200, & ϛ, vaut 200000, le ϛ joint au τ en cette manière ϛτ vaut 6. Le ſamech des hébreux ס valoit 50; & ſurmonté de deux points ס̈, il valoit 50000.

Nos monnoies frapées à Rheims ſont marquées d'une S. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SAGESSE, PRUDENCE. *Synonymes.*

La *Sageſſe* fait agir & parler à propos. La *Prudence* empêche de parler & d'agir mal à propos. La première, pour aller à ſes fins, cherche à découvrir les bonnes routes, afin de les ſuivre. La ſeconde, pour ne pas manquer ſon but, tâche de connoître les mauvaiſes routes, afin de s'en écarter.

Il ſemble que la *Sageſſe* ſoit plus éclairée, & que la *Prudence* ſoit plus réſervée.

Le *Sage* emploie les moyens qui paroiſſent les plus propres pour réuſſir; il ſe conduit par les lumières de la raiſon. Le *Prudent* prend les voies qu'il croit les plus sûres; il ne s'expoſe point dans des chemins inconnus.

Un ancien a dit, qu'Il eſt de la *Sageſſe* de ne parler que de ce qu'on ſait parfaitement, ſurtout lorſqu'oo veut ſe faire eſtimer: on peut ajouter à cette maxime, qu'Il eſt de la *Prudence* de oe parler que de ce qui peut plaire, ſurtout quand ou a deſſein de ſe faire aimer. (*L'abbé* GIRARD.)

* SAGESSE, VERTU. *Synonymes.*

(¶ Ces deux termes, également relatifs à la conduite de la vie, ſont ſynonymes ſous ce point de vûe, parce qu'ils indiquent l'un & l'autre le principe d'une conduite louable: mais ils ont des différences bien marquées.

La *Sageſſe* ſuppoſe, dans l'eſprit, des lumières naturelles ou aquiſes; ſoo objet eſt de diriger l'homme par les meilleures voies. La *Vertu* ſuppoſe, dans le cœur, par tempérament ou par réflexion, du penchant pour le bien moral & de l'éloignement pour le mal; ſon objet eſt de ſoumettre les paſſions aux lois.

La *Sageſſe* eſt comme un fanal, qui montre la meilleure voie dès qu'on lui propoſe un but; mais par elle-même elle n'en a point, & les Méchants ont leur *Sageſſe* comme les Bons. La *Vertu* a un but, marqué par les lois; & elle y tend invariablement, par quelque voie qu'elle ſoit forcée d'y aller.) (*M.* BEAUZÉE.)

La *Sageſſe* conſiſte à rendre attentif à ſes véritables & ſolides intérêts, à les déméler d'avec ce qui n'en a que l'apparence, à choiſir bien, & à ſe ſoutenir dans des choix éclairés. La *Vertu* va plus loin: elle a à cœur le bien de la ſocieté; elle lui ſacrifie, dans le beſoin, ſes propres avantages; elle ſent la beauté & le prix de ce ſacrifice, & par là oe balance poinr à le faire quand il le faut. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SAMARITAINS (CARACTÈRES), *Critique ſacrée.* Ce ſont les vieux *Caractères* hébreux, avec leſquels les *Samaritains* écrivirent autrefois le Pentateuque, & dont ils ſe ſervent encore aujourdhui. Ces ſortes de *Caractères* ſont affreux, & les plus incapables d'agrément de tous ceux qni nous ſont connus. C'étoient les lettres des phéniciens, de qui les grecs ont pris les leurs: le vieil alphabet ionien fait aſſez voir cette reſſemblance, comme le montre Scaliger dans ſes Notes ſur la Chronique d'Euſèbe. Ce fut de ces vieilles lettres que ſe ſervirent les prophètes pour écrire leurs ouvrages; & ce fut avec ces mêmes *Caractères*, que le Décalogue fut gravé ſur les deux tables de pierre. Le uombre des vieux ſicles juifs que nous avons encore, avec l'inſcription *ſamaritaine*, *JÉRUSALEM LA SAINTE*, prouve aſſez l'antiquité de ces ſortes de *Caractères*, auxquels les *Caractères* hébreux d'aujourdhui ſuccédèrent après la captivité de Babylone. Ces derniers étoient les ſeuls que le peuple ſavoit lire alors; & cette raiſon engagea Eſdras à les employer: tous les anciens le reconnoiſſent; Euſèbe, S. Jérôme, les deux Talmuds le diſent; en un mot, c'eſt l'opinion de tous les ſavants juifs; & Cappel a fait un livre contre Buxtorf le fils, pour la confirmer. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) SAMSKRET, E, *ou* SAMSKROUTAN, *ou* SHANSCRIT, E, adj. qui ſe prend auſſi ſubſtantivement, pour déſigner l'ancienne langue des gentous ou indous, habitaots de l'Indoſtan, qui eſt devenue aujourdhui la langue de leur religion, & qui n'eſt entendue que par les brames ou brahmanes les plus inſtruits; encore faut-il diſtinguer l'ancien *Samskret* & le moderne.

» La Grammaire des brahmanes, dit le P. Pons, dans une lettre datée de Careical ſur la côte de Tanjaour, du 23 Novembre 1740, & adreſſée au P. du Halde (*Lettr. édif.* nouv. édit. *Tom.* XIV, *pag.* 65); » la Grammaire des brahmanes peut » être miſe au rang des plus belles ſciences: jamais » l'analyſe & la ſynthèſe ne furent plus heureuſement » employées que dans leurs ouvrages grammaticaux » de la langue *ſamskrète* ou *ſamskroutan*.... Il » eſt étonnant que l'eſprit humain ait pu atteindre » à la perfection de l'art qui éclate dans ces » Grammaires: les auteurs y ont réduit par l'ana- » lyſe la plus riche langue du monde, à un petit » nombre d'éléments primitifs, qu'on peut regarder » comme le *caput mortuum* de la langue. Ces » éléments ne ſont par eux-mêmes d'aucun uſage, » ils ne ſignifient propremeot rien, ils ont ſeule- » lement raport à une idée; par exemple *Kru*, » à l'idée d'action. Les éléments ſecondaires, qui » affectent le primitif, ſont les terminaiſons qui

» le fixent à être nom ou verbe, celles ſelon » leſquelles il doit ſe décliner ou conjuguer, un » certain nombre de ſyllabes à placer entre l'élé- » ment primitif & les terminaiſons, quelques pré- » poſitions, *&c.* A l'aproche des élements ſecon- » daires, le primitif change ſouvent de figure; » *kru*, par exemple, devient, ſelon ce qui lui » eſt ajouté, *kar*, *kra*, *kri*, *kir*, &c. La ſynthèſe » réunit & combine tous ces éléments & en forme » une variété infinie de termes d'uſage. Ce ſont » les régles de cette union & de cette combinaiſon » des éléments, que la Grammaire enſeigne; de » ſorte qu'un ſimple écolier, qui ne ſauroit rien » que la Grammaire, peut, en opérant ſelon les » règles ſur une racine ou élément primitif, en » tirer pluſieurs milliers de mots vraiment *Sams-* » *krets* ».

M. Halhed, qui a traduit en anglois la verſion faite en perſan de l'original *Samskret* du *Code des lois des gentous*, ajoûte dans ſa préface: » La langue *ſamskrète* eſt très-abondante & très- » nerveuſe, mais le ſtyle des bons auteurs eſt ſin- » gulièrement concis. Elle ſurpaſſe de beaucoup » le grec & l'arabe dans la régularité de ſes éty- » mologies; & elle a de même un nombre pro- » digieux de termes qui dérivent de chaque racine » primitive. Les règles de la Grammaire ſont auſſi » étenduës & auſſi difficiles, quoiqu'il n'y ait pas » autant d'anomalies: pour démontrer cette aſſer- » tion par un exemple, on peut obſerver qu'il y » a ſept déclinaiſons des noms, toutes employées » au ſingulier, au duel, & au pluriel; qu'elles » ſont toutes diverſes, ſuivant qu'elles ſe terminent » par une conſonne, par une voyelle longue ou » brève; & qu'elles diffèrent encore ſuivant que » les noms ſont de différents genres: on ne peut » former le nominatif d'aucun de ces noms, ſans » appliquer au moins quatre régles... & tous les » termes de la langue ſont ſuſceptibles des ſept décli- » naiſons ».

Il paroît que la nouveauté a groſſi les difficultés de la Grammaire *ſamskrète* aux ieux de M. Halbed, que ſon traducteur françois nous dit être actuelle- ment occupé à étudier cette langue. Ce n'eſt pas en effet la multitude des règles qui rend difficile la Grammaire d'une langue; ce ſont les anomalies, les exceptions contradictoires, & plus ſouvent en- core la manière dont les grammairiens enviſagent le ſyſtème de la langue. M. Alexandre Dow, autre écrivain anglois, qui a traduit dans ſa langue, du perſan de Férishta, l'*Hiſtoire de l'Indoſtan*, paroît avoir rencontré des livres élémentaires *ſams-* *krets* moins effrayants & plus clairs que ceux de M. Halhed; car voici comment il s'explique dans une *Diſſertation ſur la religion des brahmines*, tradaite de l'anglois en françois par M. B. en *1769* (*pag.* 23): » Quoique le *Shanſcrit* ſoit d'une » richeſſe prodigieuſe, ſes principes ſe trouvent » raſſemblés complètement dans une Grammaire » & un Vocabulaire peu volumineux; & toutes » ſes racines & ſes primitifs, dans un Traité d'un » petit nombre de pages. Dans les dérivations & » les inflexions, ſa marche eſt ſi uniforme, qu'on » découvre, avec la plus grande facilité & au » premier coup d'œil, l'étymologie de chaque » mot. La grande difficulté, c'eſt la prononcia- » tion: elle eſt ſi rapide & ſi forcée, que, même » dans l'âge où l'organe eſt le plus flexible, il » faut un long & pénible travail pour parvenir à » prononcer correctement. Mais quand une fois on » en eſt parvenu à ce point, l'oreille eſt charmée » par l'étonnante hardieſſe & l'harmonie de cette » langue ».

» Il me paroît, dit le P. Pons, que cette lan- » gue, ſi admirable par ſon harmonie, ſon abon- » dance, & ſon énergie, étoit autrefois la langue » vivante dans les pays habités par les premiers » brahmanes: après bien des ſiècles, elle s'eſt » inſenſiblement corrompue dans l'uſage commun; » de ſorte que le langage des anciens, dans les » livres ſacrés, eſt aſſez ſouvent inintelligible aux » plus habiles, qui ne ſavent que le *Samskret* fixé » par les Grammaires ».

M. Dow ne croit pas que le *Shanſcrit* ait ja- mais été l'idiome commun d'aucun pays; & ſes réflexions à ce ſujet méritent d'être obſervées. » Cette » langue, dit-il (*même Diſſert.*), fut-elle, dans » un certain période de l'antiquité, la langue vul- » gaire de l'Indoſtan? ou bien a-t-elle été inventée » par les brahmines, pour être l'enveloppe myſté- » rieuſe de leur religion & de leur philoſophie? » C'eſt une queſtion qu'il n'eſt pas aiſé de réſondre. » Les autres langues ont été formées fortuitement, » à meſure que les hommes ont eu des beſoins & » des idées à exprimer; mais la formation étonnante » du *Shanſcrit* paroît être bien au deſſus des pro- » ductions du haſard. Par la régularité de l'ana- » logie & de l'ordre grammatical, il ſurpaſſe de » beaucoup l'arabe; enfin il porte des preuves cer- » taines, que c'eſt avec deſſein & ſur des principes » raiſonnés, qu'il a été inventé & fixé par un » corps de Savants, qui ont recherché la régularité, » la juſteſſe, l'harmonie, la grande ſimplicité, » & l'énergie de l'expreſſion ». Cette concluſion peut ſe confirmer encore par une remarque du P. Pons, qui penſe toutefois, comme on vient de le voir, d'une manière toute différente: c'eſt que c'eſt l'art même avec lequel cette langue a été faite qui lui a donné ſon nom; car *Samskret*, dans cette langue, ſignifie littéralement *ſynthétique* ou *compoſé*.

Si les brahmines ont pu, & cela n'eſt pas ſans vraiſemblance, inventer une langue ſi régulière, ſi énergique, ſi riche, ſi harmonieuſe; pourquoi n'eſſaieroit-on pas en Europe, dans un ſiècle ſurtout qui ſe glorifie de ſes lumières, d'en in- venter une qui pût au moins ſervir de moyen de communication entre les Savants de tout l'univers, qui voudroient ſe donner la peine de l'aprendre,

Digitized by Google

Le *Samskret* ſeroit ſans doute la langue même que je propoſe, ſi l'on pouvoit parvenir à déterminer les brahmines à en donner une pleine communication : mais la crainte de laiſſer pénétrer les myſtères ou les dogmes de leur religion, qui ſont conſignés dans des livres *ſamskrets*, qu'ils nomment *Bédas*, peut-être la crainte plus vive encore de laiſſer connoître l'abus qu'ils en font pour leur intérêt perſonnel en trompant les peuples, les a rendus, ſur la révélation des principes détaillés de leur langue, d'un ſecret impénétrable.

» A la vérité, dit M. Dow, dans ſa *Diſſertation* (*pag.* 10), » on a prétendu que le ſavant » Feizi, frère du célèbre Abul-Fazil, premier » ſecrétaire de l'empereur Akbar, avoit lu les » Bédas, & avoit dévoilé à ce prince fameux les » principes religieux qu'ils contiennent. Comme » l'hiſtoire de Feizi fait grand bruit dans l'Orient, » il eſt à propos d'en raporter ici les particula- » rités.

» Mahammud-Akbar, prince d'un génie vaſte » & élevé, étoit totalement dégagé de ces pré- » jugés de religion, que les hommes ordinaires » ſucent avec le lait de leur mère & conſervent » toute leur vie. Quoiqu'élevé dans toute la rigidité » du mahométiſme, ſa grande âme, dans un âge » plus mûr, rompit les chaînes de la ſuperſtition » & de la crédulité, dans leſquelles ſes tuteurs » avoient retenu ſon eſprit captif pendant ſa pre- » mière jeuneſſe. Dans la vûe de ſe choiſir une » religion, ou plus tôt par un motif de curioſité, » il ſe fit un point capital d'examiner en détail » tous les ſyſtêmes de Théologie qui règnent » parmi les hommes . . . Comme preſque toutes » les religions admettent le proſélytiſme ; Akbar » ne trouva aucun obſtacle à ſes deſſeins, juſqu'à » ce qu'il en fût venu à celle des indous, ſes » propres ſujets : bien différents des autres ſectes, » ils ne reçoivent point de convertis ; ils diſent » que chacun peut aller au ciel par un chemin » particulier, quoique peut-être ils prétendent » que le leur eſt le plus sûr pour arriver à cette » importante fin ; ils aiment mieux faire myſtère » de leur religion, que de la faire régner ſur la » terre » . . . [Je ne peux m'empêcher d'interrompre ce récit, pour remarquer le peu de fonds qu'on peut faire ſur la véracité des miniſtres d'une religion, qui leur inſpire ſi peu de charité pour les autres hommes ; & je ne ſaurois plus douter que ce ne ſoit abſolument un motif odieux d'intérêt, qui les rend ſi impénétrables : *Qui malè agit, odit lucem.*]

» Tout le crédit d'Akbar ne put obtenir des » brahmines qu'ils lui révélaſſent les dogmes de » leur foi : il fallut avoir recours à l'artifice, » pour ſe procurer les inſtructions qu'il déſiroit. » L'expédient qu'il imagina de concert avec ſon » premier ſecrétaire Abul-Fazil, fut de faire » remettre entre les mains des brahmines le jeune » Feizi, comme un pauvre orphelin de leur tribu. » Après que Feizi eut été bien inſtruit de ſon » rôle, on l'envoya ſecrètement à Bénarès, qui » eſt le principal ſiége des ſciences dans l'Indoſtan : » la choſe fut conduite avec tant d'adreſſe, qu'un » ſavant brahmine prit chez lui le jeune homme » & l'éleva comme ſon propre fils. Lorſque Feizi, » après dix ans d'étude, ſut la langue *ſhanſcrite*, » & eut aquis toutes les connoiſſances que poſſé- » doient les ſavants de Bénarès, l'empereur prit les » meſures convenables pour aſſûrer ſon retour.

» Il y a toute apparence que Feizi, pendant » ſon ſéjour chez le brahmine ſon patron, avoit » été touché de la beauté de ſa fille unique ; & » il eſt à remarquer que les femmes de race » brahmine ſont les plus belles de l'Indoſtan. Le » vieux brahmine voyoit avec plaiſir la paſſion » mutuelle de ce jeune couple ; & comme il ché- » riſſoit Feizi pour ſes talents extraordinaires, il » lui offrit ſa fille en mariage. Feizi, partagé » entre l'amour & la reconnoiſſance, ne put retenir » plus long temps ſon ſecret : il tombe aux pieds » du vieillard, lui découvre la trahiſon ; & em- » braſſant ſes genoux, il le ſupplie, les larmes » aux yeux, de lui pardonner cet attentat contre » le meilleur des bienfaiteurs. Le brahmine de- » meure interdit & immobile d'étonnement ; & » ſans proférer un ſeul mot de reproche, il ſaiſit » un poignard qu'il portoit toujours à ſa ceinture. » Il alloit s'en fraper : Feizi arrête ſon bras, met » tout en uſage pour le fléchir, proteſtant que, » s'il eſt quelque moyen d'expier ſon outrage, il » n'y a rien à quoi il ne ſoit réſolu de ſouſcrire. » Le brahmine, fondant en larmes, lui dit que, » s'il vouloit lui promettre deux choſes, il lui » pardonneroit & pourroit conſentir à vivre. Feizi » promit ſans héſiter : & ces deux choſes furent que » jamais il ne traduiroit les Bédas, ni ne révèleroit » la croyance des indous.

» On ne ſait pas juſqu'à quel point Feizi garda » le ſerment qu'il avoit fait de ne point révéler » à Akbar la doctrine des Bédas ; mais c'eſt un fait » inconteſtable que ni lui ni perſonne n'a jamais » traduit ces livres ».

Il eſt donc certain que l'on ne doit pas ſe promettre d'arracher aux brahmines un ſecret, que l'adreſſe même d'un de leurs empereurs n'a pu parvenir à connoître, ou du moins à divulguer. Toutefois le P. Pons, dans ſa lettre au P. du Halde, lui parle d'un abrégé de Grammaire & d'un autre abrégé de la Verſification & de la Poéſie *ſamskréte*, qu'il dit lui avoir envoyés & avoir compoſés lui-même, d'après pluſieurs autres dont il nomme les auteurs. C'eſt principalement à meſſieurs des Miſſions étrangères, à tirer parti de ces ouvrages, s'ils en ont connoiſſance, à les faire étudier à ceux qu'ils deſtinent à la miſſion de l'Indoſtan, à communiquer leurs lumières au Public ſur cet objet, & à augmenter même, s'il eſt poſſible, celles de leurs prédéceſſeurs dans les travaux apoſtoliques.

Digitized by Google

Mais que nous connoiſſions parfaitement ou non le *Samskret*, ce qu'on nous en a dit ſuffit pour nous diriger dans la tentative du projet que j'ai propoſé : projet, non d'une écriture univerſelle, qui peindroit les objets des idées au lieu des ſons, comme notre numération en chiffres arabes, comme le chinois avec ſes 80000 caractères hieroglyphiques, comme la langue univerſelle que le celebre Leibnitz imaginoit ; mais d'une langue véritablement parlée ou propre à l'être, comme celle qu'avoit inventée Wilkins, évêque de Cheſter, & comme paroît être le *Samskret*.

Je crois que cette langue factice peut être plus difficile à compoſer que l'Écriture univerſelle ; mais je ſuis perſuadé auſſi qu'elle auroit de bien plus grands avantages. Plus on auroit aporté de ſoins, plus on auroit eu d'embarras & de peines à en conſtruire le ſyſtême général, à en aſſortir en détail toutes les pièces, à en fixer analogiquement toutes les familles de mots, à en ſimplifier les règles de ſyntaxe ; plus on auroit augmenté la facilité de l'aprendre, le déſir d'en faire uſage, & l'utilité qui en réſulteroit. Il n'en ſeroit pas de même d'une écriture ſymbolique : la multitude prodigieuſe de caractères qu'elle ſuppoſe, le danger perpetuel de confondre les uns avec les autres, préſentent d'abord une quantité effrayante de difficultés bien propres à en dégoûter ; & l'exemple des chinois, chez qui on ne trouve pas un lettré qui puiſſe s'aſſûrer qu'il connoît tous les caractères, ne confirme que trop l'idée qu'on doit prendre de cette manière de peindre les objets.

Je crois, 1°. que l'alphabet de la langue factice doit adopter les caractères de notre alphabet ; d'abord parce que toute l'Europe y eſt accoutumée, que c'eſt en Europe qu'il y a le plus de lumières, & que c'eſt principalement pour l'Europe que la nouvelle langue ſeroit compoſée ; enſuite parce que ces caractères ont des formes ſenſibles & diſtinctes, plus difficiles à confondre que pluſieurs caractères de certains autres alphabets. Je ne veux pas dire pour cela, qu'il faille conſerver à nos lettres la ſignification qu'elles ont aujourdhui, car je voudrois qu'on adaptât l'analogie des ſignifications à celle des figures ; que, par exemple, les conſonnes foibles fuſſent marquées par *b*, *d*, *m*, *n*, *h*, &c, & les fortes, par *p*, *q*, *u*, *u*, *y*, &c : que les voyelles fuſſent déſignées par des caractères qui n'euſſent point de correſpondants en figure, comme *a*, *e*, *i*, *o*, *r*, *x*, &c.

Il ſeroit convenable auſſi que l'alphabet préſentât d'abord les voyelles, dans l'ordre de la génération phyſique des voix qu'elles repréſenteroient ; puis les conſonnes ſelon l'ordre de leurs claſſes, & la foible immédiatement avant la forte. *Voyez* Voix, Voyelles, Consonnes, &c.

Il conviendroit auſſi que les voyelles y fuſſent préſentées d'abord dans leur état primitif, qui eſt la brièveté ; puis avec l'accent de longueur ; & enfin avec un accent de naſalité.

Je crois 2°. que le choix des premiers radicaux de la langue factice ne doit être autre choſe que le choix des conſonnes, ou ſeules ou combinées par deux ou par trois, conformément aux vûes indiquées par les obſervations de Wallis dans ſa *Grammaire angloiſe* (*chap.* 14), par celles du préſident de Broſſes dans ſon *Traité de la formation méchanique des langues* (*chap.* 6), & par celles de M. Court de Gebelin dans ſon *Monde primitif analyſé & comparé avec le monde moderne*. Je renvoie à ces ouvrages, pour ne pas entrer ici dans des détails qui y ſeroient peut-être jugés ſuperflus.

Je crois 3°. que, dans cette première proviſion de radicaux, on trouvera aiſément ceux qui devront ſervir en ſous-ordre à titre d'inflexions & de terminaiſons. Les vûes qu'on aura en les joignant au radical primitif, indiqueront le choix qu'il en faudra faire ; & l'ordre dans lequel on concevra ces idées acceſſoires, marquera celui que l'on devra ſuivre dans le raprochement des radicaux ſecondaires : l'idée primitive & fondamentale ſera donc toujours exprimée par le premier radical ; les idées acceſſoires, par les radicaux ſecondaires ; & les idées purement relatives aux vûes de la Syntaxe, idées de genre, de nombre, de cas, de perſonnes, de temps, de modes, &c, par les derniers radicaux, qui formeront les terminaiſons.

Par exemple, dans la langue latine *ju*, originairement *iu*, qui ſe prononçoit *iou*, paroît avoir été le ſigne primitif de l'égalité, parce que ces deux voyelles coulent auſſi aiſément l'une que l'autre ; le ſigne même de l'égalité entre des objets différents, puiſque les deux voyelles ſont différentes : de là l'idée de la juſtice due à chacun indiſtinctement. Mais comment peindre cet attachement à la volonté de rendre à chacun ce qui lui eſt dû ? Les deux conſonnes *ſt*, dont la première, comme ſifflante, marque une progreſſion libre, & la ſeconde, comme dentale, préſente un obſtacle à cette progreſſion, ont paru propres, par leur réunion, à marquer la fixité, la conſtance : en raprochant les deux radicaux, on a eu le ſymbole d'une idée totale *iuſt* ou *juſt*. De là ſont nés, par l'addition des terminaiſons, l'adjectif *juſt-us*, le nom abſtrait *juſt-itia*, &c. Du radical primitif *ju*, ſont nés de même *jus*, *juris* (ce qui doit être donné également) ; *ju-dex*, qui dit ce qui apartient à chacun, juge ; *ju-dic-ium*, ce qui ſe dit ſur cela ; jugement ; *ju-dic-are*, dire activement ſur l'égalité, juger ; &c. Voyez (*Art.* Temps) comment à *judic* on a ajouté les inflexions & les terminaiſons relatives aux temps, aux perſonnes, aux nombres, aux modes.

Je crois 4°. qu'il peut être utile, dans cette langue factice, de donner aux noms & aux adjectifs autant de cas, que l'on pourra imaginer de raports différents que l'on pourroit exprimer par des prépoſitions ; mais que cela ne doit point exclure les prépoſitions, parce qu'il doit y avoir en effet de

Digitized by Google

la différence, par exemple, entre *prudemment* & *avec prudence*. Cet exemple même indiqueroit que le ligne d'un raport ne doit pas être le même dans la terminaiſon & dans la prépoſition, afin que la difference des expreſſions ſoit plus ſenſible; cependant il peut être avantageux que ce ſoient quelques éléments de la prépoſition qui faſſent la terminaiſon, pour déſigner que des deux côtés il s'agit du même raport.

Il ſuit, ce me ſemble, de ce qui précède, que les adverbes de cette langue ne ſe formeront pas, comme dans celles que nous connoiſſons, du mot adjectif; l'adverbe n'y ſera plus qu'un cas particulier du nom: mais chaque nom fournira autant de cas adverbiaux, qu'il y aura de raports différents exprimés ou exprimables par des prépoſitions.

Je crois 5°. qu'il ſeroit avantageux de n'admettre qu'une ſeule déclinaiſon des noms, ou de ne la différencier que par raport aux genres, qui ſeroient le genre commun pour marquer l'eſpèce ſans diſtinction de ſexe, le genre maſculin, le genre féminin, & le genre neutre: cela donneroit lieu au plus à quatre déclinaiſons des noms, & à quatre differences dans la déclinaiſon unique des adjectifs.

Je crois 6°. qu'il ſeroit utile de ne point recourir aux verbes auxiliaires & de ne conjuguer tous les temps des verbes que par des inflexions & terminaiſons: qu'il faudroit à peu près comme les hébreux, mais en plus grand nombre, admettre, pour les verbes qui en ſeroient ſuſceptibles, différentes voix: quatre voix actives poſitives, la ſimple, *aimer*; l'inceptive, *commencer à aimer*; la déſitive, *ceſſer d'aimer*; la cauſative, *faire aimer* (rendre objet d'amour ou d'amitié): quatre voix actives graduelles; la diminutive, *aimer peu*; l'augmentative, *aimer beaucoup*; la contingente, *aimer rarement*; la fréquentative, *aimer ſouvent*: quatre voix actives comparatives; celle d'égalité, *aimer autant*; celle de ſupériorité, *aimer plus*; celle d'infériorité, *aimer moins*; la ſuperlative, *aimer le plus*: enfin, douze voix paſſives, correſpondantes, ſous les mêmes dénominations, aux douze voix actives qui viennent d'être expoſées; *être aimé*, *commencer à être aimé*, *ceſſer d'être aimé*, *être fait aimé* (être reodu objet d'amour ou d'amitié), *être aimé peu*, *être aimé beaucoup*, *être aimé raremene*, *être aimé ſouvent*, *être aimé autant*, *être aimé plus*, *être aimé moins*, *être aimé le plus*.

Cela feroit, ſous un ſeul ſyſtême de conjugaiſon, vingt quatre voix; & il ſeroit aiſé d'eo augmenter le nombre. Par exemple, ſi les caractères de l'inceptive, de la déſitive, & de la cauſative étoient une lettre ou une ſyllabe prépoſitive, en mettant la même particule devant les voix graduelles & les voix comparatives, on eo formeroit de nouvelles voix qui les rendroient elles-mêmes inceptives, déſitives, & cauſatives: ce qui donneroit vingt quatre nouvelles voix actives, & autant de paſſives; & la totalité monteroit à ſoixante & douze.

Ce nombre ne doit pas effrayer; les caractères diſtinctifs de chaque voix toujours les mêmes, toujours placés de la même manière, toujours aſſujétis aux mêmes lois, ne manqueront pas de préſenter un enſemble facile à concevoir & à retenir: mais c'eſt peut-être un des plus sûrs moyens de donner à la nouvelle langue une grande & précieuſe énergie.

Je crois 7°. qoe la grande variété des cas donneroit bien de la facilité & de la netteté à la ſyntaxe de régime; & d'un autre côté, que la deſtination préciſe & diſtinctive de chaque cas donneroit à la nouvelle langue la liberté de ſuivre, ou à ſon gré on au gré des circonſtances, une marche tantôt analogique & tantôt tranſpoſitive: les inverſions ſont libres en latin, elles ſont ſoumiſes à des règles de circonſtance en allemand.

Je m'arrête ici, & peut-être aurois-je dû le faire plus tôt. Ceux qui ne ſentiront pas, comme moi, l'utilité de la langue que je propoſe, ou qui la ſentant ſeront effrayés de la peine de l'aprendre, regarderont peut-être ce projet comme une chimère; & quant à l'exécution, ils ne ſe tromperont peut-être pas, quoique le *Samskret* exiſte. Quant à ceux qui ſeroient diſpoſés à entrer daos mes vûes, & qui auroient les lumières qu'exigera l'exécution; je les ai mis ſur la voie, & cela doit me ſuffire. (*M. Beauzée.*)

(N.) SAPHIQUE, adj. C'eſt ainſi qu'on prooonce ce mot, & que l'écrit l'Académie, & non *Sapphique*, comme il ſe trouve dans la première Encyclopédie. On appelle *Saphique*, dans la Poéſie grèque & latine, un vers dont oo croit que *Sapho* fut l'inventrice.

C'eſt uo vers hendécaſyllabe, ou de onze ſyllabes foroant cinq pieds, dont le premier eſt un chorée ou trochée, le ſecond un ſpoudée, le troiſième un dactyle, les deux deroiers des chorées.

— ∪	— —	— ∪ ∪	— ∪	— ∪

Il eſt de règle qn'il y ait une céſure après le ſecond pied, comme dans ce vers d'Horace;

Nullus argento color eſt, avaris:

ou s'il reſte deox ſyllabes au lieu d'une, que la ſeconde ſoit élidée par la voyelle initiale du mot ſuivant, comme dans cet autre vers;

Oderit curare, & amara lato.

L'uſage ordinaire du vers *ſaphique* eſt d'en réunir

trois, ſuivis d'un vers adonique ou adonien, pour former une ſtrophe, comme celle-ci :

Scandit aratas vitioſa naves
Cura, nec turmas equitum relinquit,
Ocyor cervis & agente nimbos
Ocyor Euro.

Il y a dans Horace vingt ſix odes compoſées de cette manière. J'ai dit que tel eſt l'uſage ordinaire, parce qu'on en a quelquefois uſé autrement. Sénèque a employé les vers *ſaphiques* ſeuls dans ſes chœurs de tragédies, en y mêlant de loin à loin le vers adonique ; & dans le chœur du troiſième acte d'*Hippolyte*, les *ſaphiques* ſont abſolument ſeuls. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SARCASME, ſ. m. Eſpèce particulière d'Ironie (*Voyez* IRONIE), d'autant plus cruelle, qu'elle tombe ordioairement ſur un ſujet déja hors d'état de s'en venger, ou parce qu'il eſt dans la plus profonde humiliatioo, ou parce qu'il eſt mourant, on même parce qu'il eſt mort. Tel eſt le diſcours inſultant des juifs à Jéſus-Chriſt attaché ſur la croix (*Matth.* xxvij. 40, 42, 43) :

40. *Vah! qui deſtruis templum Dei, & in triduo illud reædificas, ſalva temetipſum ; ſi filius Dei es, deſcende de cruce.*

Eh bien ! toi qui détruis le temple de Dieu, & qui le rebâtis en trois jours, ſauve-toi toi-même ; ſi tu es fils de Dieu, deſcends de la croix.

42. *Alios ſalvos fecit, ſeipſum non poteſt ſalvum facere : ſi rex Iſraël eſt, deſcendat nunc de cruce, & credimus ei.*

Il a ſauvé les autres, il oe peut ſe ſauver lui-même : s'il eſt roi d'Iſraël, qu'il deſcende maiotenoant de la croix, & nous croyons en lui.

43. *Confidit in Deo : liberet nunc, ſi vult, eum ; dixit enim : Quia filius Dei ſum.*

Il a mis ſa confiance en Dieu : qu'il le délivre maiutenant, s'il veut ; car il a dit : Je ſuis le fils de Dieu.

Tel eſt encore le diſcours de Turnus à Eumède, après l'avoir percé de ſa propre épée (*Æneid.* xij. 359) : » C'eſt ainſi, Troyen, qu'éteodu par terre » tu meſureras les campagnes de l'Heſpérie, où » tu as aporté la guerre : voilà le prix que rem» portent ceux qui ont eu l'audace de tirer l'épée » contre moi ; voilà comme ils bâtiſſent des » villes ».

En agros & quam bello, Trojane, petiſti
Heſperiam metire jacens : hæc præmia, qui me
Ferro auſi tentare, ferunt ; ſic mœnia condunt.

Ce langage ne peut jamais convenir qu'à uo perſonnage d'une barbarie outrée, ou d'une baſſeſſe abjecte, ou emporté par une fureur avengle. Auſſi eſt-ce à ces traits que l'on reconnoit l'impie Athalie, dans ce *Sarcaſme* blaſphématoire qu'elle adreſſe à Joſabeth (*Athal.* II, vij) :

Ce Dieu, depuis long temps votre unique refuge,
Que deviendra l'effet de ſes prédictions ?
Qu'il vous donne ce roi promis aux nations,
Cet enfant de David, votre eſpoir, voure attente.

Sarcaſme, en grec Σαρκασμὸς, oom dérivé du verbe σαρκάζω (*carnes diducto rictu ex oſſibus detrahere*) ; ce qui ſe dit proprement des chiens affamés, & peint à merveille l'*acharnement* furieux de cette eſpèce d'Ironie. R. Σαρξ, *caro*, chair. (*M.* BEAUZÉE.)

SATIRE, ſ. f. *Belles-Lettres. Poéſie.* Peinture du vice & du ridicule, en ſimple diſcours, ou en action.

Diſtinguous d'abord deux eſpèces de *Satire* : l'uoe politique, & l'autre morale ; & l'une & l'autre, ou générale, ou perſonnelle.

La *Satire* politique attaque les vices du Gouvernement. Rien de plus juſte & de plus ſalutaire dans un État démocratique ; & lorſqu'un peuple qui ſe gouverne, eſt aſſez ſage pour ſentir lui-même, qu'il peut, ou ſe tromper, ou ſe laiſſer tromper ; qu'il peut s'amolir ou ſe corrompre, donner dans des travers ou tomber dans des vices qui lui ſeroient pernicieux ; il fait très-bien d'autoriſer des cenſeurs libres & ſévères à lui dire ſes vérités, à les lui dire publiquement, & par écrit & ſur la ſcène ; à l'avertir de la décadence ou de ſes lois, ou de ſes mœurs ; à lui dénoncer ceux qui abuſent de ſa foibleſſe on de ſa confiance, ſes complaiſants, ſes adulateurs, ſes corrupteurs intéreſſés, l'incapacité de ſes Généraux, l'iofidélité de ſes juges, les rapines de ſes iutendants, la mauvaiſe foi de ſes orateurs, les folles dépenſes de ſes miniſtres, les intrigues & les manèges de ſes oppreſſeurs domeſtiques, *&c*, *&c*.

Le peuple athénien eſt le ſeul qui ait eu cette ſageſſe : noo ſeulement il avoit permis à la Comédie de cenſurer les mœurs publiques vaguement & eo général, mais d'articuler eo plein théâtre les faits repréhenſibles, de oommer, de mettre en ſcène ceux qui en étoient accuſés. Ce qui o'avoit été qu'un badinage, qu'une licence de l'ivreſſe ſur le chariot de Theſpis, deviot ſérieux & important ſur le théâtre d'Ariſtophane.

C'eſt une choſe curieuſe de voir ce peuple aller en foule s'entendre traiter d'enfant crédule, ou de vieillard chagrin, capricieux, avare, imbécile, & gourmand ; s'entendre dire qu'il aime à être flatté, careſſé par ſes orateurs ; que ſes voiſins ſe moquent de lui en lui donnant des louanges ; qu'il ne veut pas voir qu'on l'abuſe, qu'on le vole, & qu'on le trahit ; qu'il vend lui-même ſes ſuffrages au plus offrant, & que celui qui ſait le mieux l'amadouer eſt ſon maître, *&c*.

On

On juge bien que la *Satire*, autoriſée contre le peuple, n'avoit plus rien à ménager : de là l'audace avec laquelle Ariſtophane ôſa traduire en pleiu théâtre, d'un côté, le peuple d'Athènes, comme nn imbécile vieillard, trompé & mené par Cléon; de l'autre, ce même Cléou, tréſorier de l'État, eomme un impudent, un voleur, un homme vil & déteſtable.

Athènes n'avoit pas toujours été auſſi facile, anſſi patiente envers les poètes *ſatiriques*. Ariſtophane lui-même avoue que, plus timide en commençant, le ſort de ſes prédéceſſeurs les plus célebres, tels que Magnès, Cratinus, & Cratès, lui avoit fait peur; ce qui feroit entendre qu'on les avoit punis pour avoir pris trop de licence. Mais enfin le peuple avoit ſenti le beſoin qu'il avoit d'être éclairé, repris lui-même avec aigreur, & de donner aux gens en place le frein de la honte & du blâme. Cette licence de la *Satire* avoit pourtant quelque reſtriction; & c'eſt, dans le caractère des athéniens, un trait de prudence & de dignité remarquable : ils vouloient bien qu'à portes cloſes, lorſqu'ils étoient ſeuls dans la ville, comme vers la fin de l'automne, la Comédie les traitât ſans ménagement & les rendît ridicules à leurs propres ieux; mais ee qui étoit permis aux fêtes lénéennes ne l'étoit pas aux dionyſiales, temps auquel la ville d'Athènes étoit remplie d'étrangers.

Lorſque le gouvernement paſſa des mains du peuple dans ceſles d'un petit nombre de citoyens, & peucha vers l'ariſtocratie; l'intérêt public ne tint plus contre l'interêt de ces hommes puiſſants, qni ne voulurent pas être expoſés à la eenſure théatrale. Dès lors la Comédie ceſſa d'être nne *Satire* politique, & devint par degrés la peinture vague des mœurs.

A Rome, elle ſe garda bien d'attaquer le Gouvernement. Où Brumoi a-t-il pris que Plaute ait quelque reſſemblance avec Ariſtophane? Le poète qui auroit bleſſé l'orgueil des patriciens, & qni auroit ôſé dire au peuple qu'il étoit la dupe, l'eſclave, & la victime du Sénat; que eelui-ci, engraiſſé de ſon ſang & enrichi par ſes eonquêtes, nageoit dans l'opulence & lui refuſoit tout; qu'on le jouoit avee des paraboles; qu'on l'amorçoit par de vaines promeſſes; que les gnerres perpétuelles dont on l'occupoit au dehors, n'étoient qu'un moyen de le diſtraire de ſes injures & de ſes maux domeſtiques; qu'en lui ſeſant une néceſſité d'être ſans ceſſe ſous les armes, on lui envioit même le travail de ſes mains; qu'en l'appelant le maître du monde, on lui préféroit des eſclaves; & que dans ce monde qu'il avoit ſoumis, le ſoldat romain n'avoit pas un toit où repoſer ſa vieilleſſe, ni le plus petit eoin de terre pour le nourrir & l'inhumer : un poète enfin qni auroit ôſé parler comme les Gracches, auroit été aſſommé comme eux. Il n'en falloit pas tant; le ſeul crime d'être populaire perdoit à jamais nn conſul; il pavoit bientôt de ſa tête un mouvement de compaſſion pour ce peuple qu'on opprimoit.

La Comédie grèque du troiſième âge, celle qui n'attaquoit que les mœurs privées en général, ſans nommer, ſans déſigner perſonne, fut donc la ſeule qu'on admit à Rome; on l'appeloit *Palliata*. Térence l'imita d'après Ménandre; & Plaute, d'après Cratinus : mais aucun ne fut aſſez hardi pour imiter Ariſtophane, ſi ce n'eſt peut-être Névius, qui fut chaſſé de Rome par la faction des Nobles, ſans duute pour quelque licence qu'il avoit voulu ſe donner.

La *Satire* politiqne auroit eu, ſous les empereurs, une matière encore plus ample que du temps de la république; mais une ſeule alluſion, à laquelle, ſans y penſer, un poète donnoit lieu, lui coutoit la vie : Émilius-Scaurus en fut l'exemple ſous Tibère.

Parmi les nations modernes, la ſenle qui, ſuivant ſon génie, auroit pu permettre la *Satire* politique ſur ſon théâtre, c'étoit la nation angloiſe : mais comme elle eſt toujours diviſée en deux partis, il auroit fallu deux théâtres; & ſur l'un & l'autre, des attaqnes trop violentes auroient dégénéré en diſcorde civile. La petite guerre des papiers publics leur a paru moins dangereuſe & ſuffiſamment défenſive.

Ce qui doit étonner, c'eſt que dans une monarchie, la *Satire* politique ait paru ſur la ſcène. Louis XII l'avoit permiſe : & en effet, lorſqu'il y a dans les mœurs publiques de grands vices à corriger, une grande révolution à faire, c'eſt un moyen puiſſant dans la main du monarque, que le fléau du ridicnle. Ce ſage roi l'employa donc contre les vices de ſon ſiècle, ſurtout eontre ceux du Clergé; & afin que perſonne n'eût à s'en plaindre, il s'y ſoumit lui-même. Utile & frapante leçon! Mais le monarque qui, comme lui, voudroit donner cette licence, auroit à s'aſſûrer d'abord qu'il n'y auroit à reprendre en lui qu'une économie exceſſive : beau défaut dans un roi, quand c'eſt ſon peuple qui le juge.

Le caractère général de la Comédie eſt donc d'attaquer les vices & les ridicules, abſtraction faite des perſonnes; & en cela elle diffère de la *Satire* : mais ce qui les diſtingue encore, c'eſt leur manière de procéder contre le vice qu'elles attaquent. Chaque ligne, dans Ariſtophane, eſt une inſulte on une alluſion; & ce n'eſt pas ainſi que doit invectiver la véritable Comédie : elle met en ſcène & en ſituation le caractère qu'elle veut peindre, le fait agir comme il agiroit, & lui fait parler ſon langage; alors c'eſt le vice perſonnifié, qui de lui-même ſe rend mépriſable & riſible. Tel fut le Comique de Ménandre, & tel eſt celui de Molière. Ariſtophane le fait ſouvent ainſi, mais toujours en poète *ſatirique*, & non pas en poète comique : car l'un diffère encore de l'autre par l'individualité ou la généralité du

caractère qu'il expoſe. Traduire en ridicule un tel homme, Cléon, Lamachus, Démoſthène, Euripide, ce n'eſt pas compoſer, c'eſt copier un caractère. La Comedie invente, & la *Satire* perſonnelle contrefait en exagérant : l'original de la Comédie eſt le vice ; l'original de la *Satire* perſonnelle eſt tel homme vicieux : tout homme atteint du même vice peut ſe reconnoître dans le tableau comique ; & dans le portrait *ſatirique* un ſeul homme ſe reconnoît : l'Avare de Molière ne reſſemble préciſément à aucun avare ; le Corroyeur d'Ariſtophane ne peut reſſembler qu'à Cléon.

La *Satire* générale des mœurs ſe raproche plus de la Comédie ; mais il y a cette différence que j'ai déja remarquée : le poète, dans l'une, peint, comme Juvénal & Horace, le modèle idéal préſent à ſa penſée, & en expoſe le tableau ; le poète, dans l'autre, perſonnifie ſon original, & l'envoie ſur le théâtre s'annoncer, ſe peindre lui-même : Horace dit ce que fait l'avare ; Plaute & Molière chargent l'avare de nous aprendre ce qu'il fait.

Dans la *Satire* perſonnelle, le premier des hommes eſt ſans contredit Ariſtophane : farceur impudent, groſſier, & bas ; mais vehément, fort, énergique, rempli d'un ſel âcre & mordant, d'une fécondité, d'une variété, d'une rapidité inconcevable dans les traits qu'il décoche de toute main ; & ſi, avec l'aveu de ſa République, il n'eût attaqué que la mauvaiſe foi, l'inſolence, l'avidité, les rapines des gens en place, leurs infidélités, leurs lâches trahiſons, & l'aveugle facilité du peuple à ſe laiſſer conduire par des fripons & des brigands ; Ariſtophane eût mérité peut-être les éloges qu'il ſe donnoit : car la très-grande utilité de ſa délation l'emporteroit ſur l'odieux du caractère du délateur. Mais qu'avec la même impudence & la même rage, il ſe ſoit déchaîné contre le mérite, & l'innocence, & la vertu ; qu'il ait calomnié Socrate, comme il a pourſuivi Cléon ; voilà ce qui ſera éternellement ſa honte & celle d'Athénes, qui l'a ſouffert.

Je l'ai dit dans l'*article* ALLUSION, & je le répète : en ſuppoſant même que la *Satire* perſonnelle ſoit utile & juſte, le métier en eſt odieux, & le *ſatirique* fait alors la fonction d'exécuteur : un voleur mérite d'être flétri ; mais la main qui lui applique le fer brûlant ſe rend infame.

Molière s'eſt permis une fois la *Satire* perſonnelle dans la ſcène de Triſſotin, mais ſur un ſimple ridicule ; & encore eſt-il bon de ſavoir que l'idée de cette ſcène lui fut donnée par Deſpréaux. Depuis, on a voulu ſe permettre, avec l'impudence d'Ariſtophane & ſans aucun de ſes talents, la *Satire* perſonnelle & calomnieuſe ſur le théâtre françois ; & un opprobre ineffaçable a été la peine du calomniateur.

Quant à la *Satire* générale des vices, rien de plus innocent & rien de plus permis : elle préſente le tableau, mais il dépend de chacun de nous d'en éviter la reſſemblance. Elle a été d'uſage dans tous les temps, mais plus âpre ou plus modérée. Les poètes grecs du troiſième âge la mirent ſur la ſcène : les latins, en les imitant, lui donnérent auſſi la forme dramatique ; mais dénuée d'action & réduite au ſimple diſcours, elle eut encore des ſuccès à Rome.

Horace y mit ſon caractère épicurien, facile, piquant, & léger. Il ſe joua du ridicule, & quelquefois du vice, ſans y attacher plus d'importance. Sa philoſophie n'étoit rien moins que ſévère ; il s'amuſoit de tout, il ne voyoit les choſes que du côté plaiſant : lors même qu'il eſt ſérieux, il n'eſt jamais paſſionné.

Juvénal, au contraire, doué d'un naturel ardent & d'une ſenſibilité profonde, a peint le vice avec indignation : véhément dans ſon éloquence, plein de chaleur & d'énergie, ce ſeroit le modèle des *ſatiriques*, s'il n'étoit pas déclamateur.

Dans Horace trop de molleſſe, dans Juvénal trop d'emportement : voilà les deux excès que doit éviter la *Satire*. Légère dans les ſujets légers, elle peut ſe jouer de la vanité & s'amuſer du ridicule ; mais lorſque c'eſt un vice ſérieuſement nuiſible qu'elle attaque, lorſque c'eſt un excès ou un abus criant, elle doit être alors ſévère & vigoureuſe, mais juſte & meſurée : l'hyperbole affoibliroit tout.

Les *Satires* de Boileau furent ſon premier ouvrage, & on le voit bien. Il a plus d'art, plus d'élégance, plus de coloris, que Regnier, mais moins de verve, de naturel, & de mordant. N'y avoit-il donc rien dans les mœurs du ſiècle de Louis XIV, qui pût lui allumer la bile ? Il n'avoit pas encore vu le monde, il ne connoiſſoit que les livres, & le ridicule des mauvais écrivains ; ſon eſprit étoit fin & juſte, mais ſon âme étoit froide & lente ; & de tous les genres, celui qui demande le plus de feu, c'eſt la *Satire*. Boileau s'amuſe à nous peindre les rues de Paris ! C'étoit l'intérieur, & l'intérieur moral, qu'il falloit peindre : la dureté des pères, qui immolent leurs enfants à des vûes d'ambition, de fortune, & de vanité ; l'avidité des enfants, impatients de ſuccéder & de ſe réjouir ſur le tombeau des pères ; leur mépris dénaturé pour des parents qui ont eu la folie de les placer au deſſus d'eux ; la fureur univerſelle de ſortir de ſon état où l'on ſeroit heureux, pour aller être ridicule & malheureux dans une claſſe plus élevée ; la diſſipation d'une mère, que ſa fille importuneroit, & qui, n'ayant que de mauvais exemples à lui donner, fait encore bien de l'éloigner d'elle, en attendant que, rappelée dans le monde pour y prendre un mari qu'elle ne connoît pas, elle y vienne imiter ſa mère qu'elle ne va que trop connoître ; l'inſolence d'un jeune homme, enrichi par les rapines de ſon père, & qui l'en punit en diſſipant ſon bien & en

Digitized by Google

rougiſſant de ſon nom ; l'émolatioo de deux époux, à qui renchérira, par ſes folles dépenſes & par ſa conduite inſenſée, ſur les travers, ſur les égaremens, ſur les vices honteux de l'autre ; en un mot, la corruption, la dépravation des mœurs de tous les états où l'oiſiveté régne, où le déſœuvremeot, l'ennoi, l'inquiétude, le dégoût de ſoi-même & de tous ſes devoirs, la ſoif ardente des plaiſirs, le beſoin d'être remué par des jouiſſances nouvelles, les fantaiſies, le jeu vorace, le luxe ruineux, cauſent de ſi triſtes ravages ; ſans compter tous les ſanctuaires fermés aux ieux de la *Satire*, & où le vice repoſe en paix. Voilà ce que l'intérieur de Paris préſente au poète *ſatirique* ; & ce tableau, à peu de choſe pres, étoit le même du temps de Boileau.

Boileau affecte l'humeur âpre & ſévère, pour être flatteur plus adroit ; & en même temps qu'il baffoue quelques méchants écrivains, auxquels il ne rougit pas de reprocher leur misère, il prodigue l'encens de la louange à tout ce qui peut le prôner ou le protéger à la Cour. Le généreux courage, que celui d'attaquer Cottin, Caſſagne, ou Chapelain ! & contre Chapelain, qu'eſt-ce encore qui l'irrite ? *Qu'il ſoit le mieux renté de tous les beaux eſprits* ! Paſſe encore s'il l'eût voulu punir, d'avoir ôſé ſe déclarer pour Scudéri contre Corneille, & de s'être mélé de juger le *Cid*. Boileau, je le répète encore, avoit reçu de la nature un ſens droit, un jugement ſolide ; & l'étude lui avoit donné tout le talent qu'on peut avoir ſans la ſenſibilité & la chaleur de l'âme : mais il lui manquoit ces deux éléments du génie ; car il eſt très-vrai, comme l'a dit le vertueux & ſenſible Vauvenargues, que les grandes penſées viennent du cœur.

Un jeuoe poète de nos jours s'eſt eſſayé dans le genre de la *Satire*. Il en a fait une contre le luxe ; & dans ce coup d'eſſai, il a laiſſé loin en arrière celui que les pédaots appellent le *Satirique françois* : il a fait voir de quel ſtyle brûlant, un homme profondément bleſſé des vices de ſon ſiècle, ſait les peindre & les attaquer ; il a montré qu'on pouvoit avoir la vigueur d'Ariſtophane ſans impudence & ſans noirceur ; la véhémence de Juvénal ſans déclamation ; l'agrément, la gaîté d'Horace, avec plus d'éloquence, de force, d'énergie ; & une toornure de vers auſſi correcte que Boileau, avec plus de facilité, de mouvement, & de chaleur. (*M. MARMONTEL.*)

SATIRE, Poème dans lequel on attaque directement le vice, ou quelque ridicule blâmable.

Cependant la *Satire* n'a pas toujours eu le même fonds ni la même forme dans tous les temps ; elle a même éprouvé, chez les grecs & les romains, des viciſſitudes & des variations ſi ſingulières, que les Savants ont bien de la peine à en trouver le fil. J'ai lo, pour le chercher & pour le ſuivre, les Traités qu'en oot faits, avec plus ou moins d'étendue, Caſaobon, Heinſius, MM. Spanheim, Dacier, & Batteux. Voici le précis des lumières que j'ai puiſées dans leurs ouvrages.

De l'origine des Satires *parmi les grecs.* Les *Satires*, daos leur premier origine, n'avoient pour but que le plaiſir & la joie ; c'étoient des farces de village, uo amuſement ou un ſpectacle de gens aſſemblés pour ſe délaſſer de leurs travaux & pour ſe réjouir de leur récolte ou de leurs vendanges. Des jeux champêtres, des railleries groſſières, des poſtures groteſques, des vers faits ſur le champ & récités en danſant, produiſirent cette ſorte de Poéſie, à laquelle Ariſtote donne le nom de *Satirique* & de danſe. C'eſt d'elle que naquit la Tragédie, qui n'eut pas ſeulement la même origine, mais qui en garda aſſez long temps un caractère plus burleſque, pour ainſi dire, que ſérieux. Quoique tirée du Poème *ſatirique*, dit Ariſtote, elle ne devint grave que long temps après. Ce fut, quand ce changement lui arriva, que ce divertiſſement des compoſitions *ſatiriques* paſſa de la campagne ſur les théâtres, & fut attaché à la Tragédie même, pour en tempérer la gravité qu'on s'étoit enfin aviſé de lui donner.

Comme ces ſpectacles étoient conſacrés à l'honneur de Bacchus, le dieu de la joie, & qu'ils feſoient partie de ſa fête ; on crut qu'il étoit convenable d'y introduire des Satyres, ſes compagnons de débauche, & de leur faire jouer un rôle également comique par leur équipage, par leurs actions, & par leurs diſcours. On voulut, par ce moyen, égayer le Théâtre, & donner matière de rire aux ſpectateurs, dans l'eſprit deſquels on venoit de répandre la terreur & la triſteſſe par des repréſentations tragiques. La différence qui ſe trouvoit entre la Tragédie & les *Satires* des grecs, conſiſtoit uniquement dans le rire, que la première n'admettoit pas, & qui étoit de l'eſſence de ces dernières. C'eſt pourquoi Horace les appelle, d'uo côté, *agreſtes Satyros*, eu égard à leur origine, & *riſores Satyros*, par raport à leur but principal.

Du temps auquel on jouoit ces pièces ſatiriques. Ainſi, le nom de *Satyre* ou *Satyri*, demeura attaché, parmi les grecs, aux pièces de Théâtre dont nous venons de parler, & qui d'abord furent entremélées dans les actes des tragédies, non pas tant pour en marquer les intervalles, que comme des intermèdes agréables, à quoi les danſes & les poſtures bouffonnes de ces Satyres oe contribuèrent pas moins que leurs diſcours de plaiſanterie. On joua enſuite ſéparément ces mêmes pièces après les repréſentations des tragédies ; ainſi qu'on joua à Rome, & dans le même but, les eſpèces de farces nommées *exodes*. *Voyez* EXODE. *Suppl.*

Ces poèmes *ſatiriques* furent donc la dernière partie de ces célèbres repréſentations des pièces dramatiques, à qui on donna le nom de *Tétralogie* parmi les grecs. *Voyez* TÉTRALOGIE.

Des perſonnages des Satires. Si, dans les commencements, les pièces *ſatiriques* n'avoient pour acteurs que des Satyres ou des ſylènes, les choſes changèrent enſuite. Le *Cyclope* d'Euripide, les titres des anciennes pièces *ſatiriques*, & pluſieurs auteurs nous aprennent que les dieux ou demi-dieux & des héroïnes, comme Omphale, y trouvoient leur place & en feſoient même le ſujet principal. Le ſérieux ſe méla quelquefois parmi le burleſque des acteurs qui feſoient le rôle des ſylènes ou des Satyres. En un mot, la *Satirique*, car on la nommoit auſſi de ce nom, tenoit alors le milieu entre la Tragédie & l'ancienne Comédie. Elle avoit de commun avec la première la dignité des perſonnages qu'on y feſoit entrer, comme nous venons de voir, & qui d'ordinaire étoient pris des temps héroïques; & elle participoit de l'autre par des railleries libres & piquantes, des expreſſions burleſques, & un dénoûment de la fable, dénoûment le plus ſouvent gai & heureux. C'eſt ce que nous aprend le grand commentateur grec d'Homère, Euſtathius. C'eſt le propre du Poème *ſatirique*, nous dit-il, de tenir le milieu entre le Tragique & le Comique. Voilà preſque le Comique larmoyant de nos jours, dont l'origine eſt toute grèque, ſans que nous nous en fuſſions douté.

Différence entre les pièces ſatiriques *& comiques.* Quelque raport qu'il y eût entre les pièces *ſatiriques* & celles de l'ancienne Comédie, je ne crois pas qu'elles ayent été confondues par les auteurs anciens. Il reſtoit des différences aſſez grandes qui les diſtinguoient, ſoit à l'égard des ſujets, qui, dans les pièces *ſatiriques*, étoient pris d'ordinaire des fables anciennes & des demi-dieux ou des héros, ſoit en ce que les Satyres y intervinrent avec leurs danſes & dans l'équipage qui leur eſt propre, ſoit de ce que leurs plaiſanteries avoient plus tôt pour but de divertir & de faire rire, que de mordre & de tourner en ridicule leurs concitoyens, leurs villes, & leurs pays, comme Horace dit de Lucilius, l'imitateur d'Ariſtophane & de ſes pareils. J'ajoûte que la compoſition n'en étoit pas la même, & que l'ancienne Comédie ne ſe lia point aux vers iambiques, comme firent les pièces *ſatiriques* des grecs. Concluons que ce fut aux poèmes dramatiques, dans leſquels intervenoient des Satyres avec leurs danſes & leurs équipages, que demeura attaché, parmi les grecs, le même nom de *Satire*, celui de *Satiriques*, ou de pièces *ſatiriques*, σατύρι, σατυρικὰ δράματα.

Des Satires *romaines.* Ce fut parmi les romains que le mot de *Satire*, de quelque manière qu'on l'écrive, *Satira*, *Satyra*, *Satura*, ou quelque origine qu'on lui donne, fut appliqué à des compoſitions différentes & d'autre nature que les poèmes *ſatiriques* des grecs, c'eſt à dire, qui n'étoient, comme ceux-ci, ni dramatiques, ni accompagnés de Satyres, de leurs équipages, & de leurs danſes, ni faites d'ailleurs dans le même but. On donna ce nom à Rome, en premier lieu, à un poème réglé & mêlé de plaiſanteries, & qui eut cours avant même que les pièces dramatiques y fuſſent connues, mais qui cella ou y changea de nom, & fit place à d'autres paſſe-temps, comme on l'aprend de Tite-Live.

On communiqua enſuite le nom de *Satire* à un poème mêlé de diverſes ſortes de vers, & attaché à plus d'un ſujet, comme le furent les *Satires* d'Ennius, ou, comme Cicéron l'appelle, *Poëma varium & elegans*, en parlant de celles de Varron, qui étoient tout enſemble un mélange de vers & de pièces de Littérature & de Philoſophie, dont il nous aprend lui-même, dans cet orateur, le but & la variété.

On donna enfin ce nom de *Satire* au poème de Lucilius, qui, au raport d'un de ſes imitateurs, avoit tout le caractère de l'ancienne Comédie, *hinc omnis pendet Lucilius*; c'eſt à dire, par la même licence qu'il s'y donna d'y reprendre, non ſeulement les vices en général, mais les vicieux de ſon temps d'entre ſes citoyens, ſans y épargner même les noms des magiſtrats & des Grands de Rome

Ce fut là, ſi on en croit Horace & bien d'autres, la première origine & le premier auteur de ce poème inconnu aux grecs, à qui le nom de *Satire* demeura comme propre & attaché parmi les romains, & tel qu'il l'eſt encore aujourdhui dans l'uſage des langues vulgaires. C'eſt auſſi ſur ce modèle que furent formées enſuite, comme on le ſait, les *Satires* du même Horace, de Perſe, & de Juvénal, ſans toucher ici au caractère particulier que chacun d'eux y aporta, ſuivant ſon génie ou celui de ſon ſiècle; & c'eſt enfin ſur ces grands exemples que les auteurs modernes françois, italiens, anglois, & autres ont formé les poèmes qu'ils ont publiés ſous ce même nom de *Satires*.

Je laiſſe maintenant à juger de la conteſtation de deux ſavants Critiques du ſiècle paſſé; dont l'un, Caſaubon, prétend que la *Satire* des romains n'a rien de commun avec les pièces *ſatiriques* des grecs, ni dans l'origine & la ſignification du mot, ni dans la choſe, c'eſt à dire, dans la manière & dans la forme; & dont l'autre, Daniel Heinſius, au contraire, y croit trouver une même origine, une même matière, une même forme, & un même but. Il eſt certain qu'il y a des différences trop eſſencielles entre les unes & les autres pour les confondre; & par conſéquent l'on doit plus tôt s'en raporter au ſentiment de Caſaubon, qui a le premier débrouillé cette matière dans le Traité qu'il en a mis au jour. Je vais expoſer en peu de mots ces différences, parce que le Traité de Caſaubon eſt latin, & que juſqu'à ce jour on n'a rien publié en françois ſur cette matière, même dans les Mémoires de l'Académie des Inſcriptions, pour la déciſion de cette diſpute.

Différence entre les Satires *des grecs, & les* Satires *latines.* La première différence, dont on ne peut disconvenir, c'eſt que les *Satires* ou Poèmes *ſatiriques* des grecs, étoient des pièces dramatiques ou de théâtre : ce qu'on ne peut pas dire des *Satires* romaines priſes dans aucun genre. Les latins eux-mêmes, quand ils font mention de la Poéſie *ſatirique* des grecs, lui donnent le nom de *Fabula*, qui ſignifie le Drame des grecs, & n'attribuent jamais ce mot aux *Satires* latines.

La ſeconde différence vient de ce qu'il y a même quelque diverſité dans le nom : car les grecs donnoient à leurs poèmes le nom de *Satyrus* ou *Satyri*, de *Satyrique*, de pièces *ſatyriques*, à cauſe des Satyres, ces hôtes des bois & ces compagnons de Bacchus, qui y jouoient leur rôle ; d'où vient qu'Horace appelle ceux qui en étoient les auteurs du nom *Satyrorum inſcriptores* : au lieu que les romains ont dit *Satira* ou *Satura*, en parlant des premiers Poèmes. Cicéron appelle *Poëma varium*, les *Satires* de Varron; & Juvénal donne le nom de *Farrago* à ces *Satires.*

La troiſième différence, eſt que l'introduction des ſylènes & des Satyres qui compoſoient les chœurs des poèmes *ſatyriques* des grecs, en conſtituent l'eſſence, tellement qu'Horace s'arrête à montrer de qu'elle manière on doit y faire parler les Satyres, & ce qu'on leur doit faire éviter ou conſerver. On peut y ajouter l'action de ces mêmes Satyres, puiſque les danſes étoient ſi fort de l'eſſence de la pièce, que non ſeulement Ariſtote les y joint, mais qu'Athénée parle nommément des trois différentes ſortes de danſes attachées au Théâtre, la Tragique, la Comique, & la *Satyrique.*

La quatrième différence réſulte des ſujets aſſez divers des uns & des autres. Les *Satyres* des grecs prenoient d'ordinaire le leur de ſujets fabuleux ; des héros, par exemple, ou des demi-dieux des ſiécles paſſés. Les *Satires* romaines s'attachoient à reprendre les vices, ou les erreurs de leur ſiécle & de leur patrie ; à y jouer des particuliers de Rome, un Mutius entre autres, & un Lupus dans Lucilius; un Milonius, un Nomentanus dans Horace ; un Criſpinus & un Locutius dans Juvénal. Je ne parle point ici de ce que ce dernier n'y épargne pas Domitien, ſous le nom de Néron ; & qu'après tout, il n'y avoit rien de feint dans ces perſonnages & dans les actions qu'ils en étalent, ou dans les vices qu'ils en raportent.

La cinquième différence paroît encore dans la manière dont les uns & les autres traitent leurs ſujets, & dans le but principal qu'ils s'y propoſent. Celui de la Poéſie *ſatyrique* des grecs, eſt de tourner en ridicule des actions ſérieuſes, de traveſtir pour ce ſujet leurs dieux ou leurs héros, d'en changer le caractère ſelon le beſoin, en un mot, de rire & de plaiſanter ; de ſorte que de tels ouvrages s'appellent en grec, *des jeux & des jouets*, *joci*, comme dit Horace ; & c'eſt à quoi contribuoient d'ailleurs leurs danſes & leurs poſtures : au lieu que les *Satires* romaines, témoin celles qui nous reſtent & auxquelles ce nom d'ailleurs eſt demeuré comme propre, avoient moins pour but de plaiſanter, que d'exciter de la haine, de l'indignation, ou du mépris ; en un mot, elles s'attachent plus à reprendre & à mordre, qu'à faire rire ou à ſolâtrer. Les auteurs y prennent la qualité de cenſeurs, plus tôt que celle de bouffons.

Je ne touche pas la différence qu'on pourroit encore alléguer de la compoſition diverſe des unes & des autres par raport à la verſification ; les *Satires* romaines, du moins celles qui nous ont été conſervées juſqu'à ce jour, ayant été écrites le plus généralement en vers héroïques, & les poèmes *ſatyriques* des grecs en vers iambiques. Cette réflexion eſt cependant d'autant plus remarquable, qu'Horace ne trouve point d'autre différence entre l'inventeur des *Satires* romaines & les auteurs de l'ancienne Comédie, comme Cratinus & Eupolis, ſinon que les *Satires* du premier étoient écrites dans un autre genre de vers.

Enfin il y a lieu, ce me ſemble, de s'en tenir au jugement d'Horace, de Quintilien, & d'autres auteurs anciens, qui aſſûrent que l'invention de la *Satire*, à qui ce nom eſt demeuré particulièrement appliqué chez les romains, & depuis dans les langues vulgaires; que cette invention, dis-je, eſt tout entière à Lucilius ; que c'eſt une ſorte de Poéſie purement romaine, comme il y paroît, & totalement inconnue aux grecs : d'où je conclus hardiment, qu'on ne peut aujourdhui être là-deſſus d'aucune autre opinion.

Ce n'eſt pas, après tout, que les *Satyres* des grecs, leurs danſes, & leurs railleries n'ayent été connues des romains ; on ſait que, dans leurs fêtes & dans leurs proceſſions, il y avoit entre autres des chœurs de ſylènes & des Satyres, vêtus & parés à leur mode, & qui, par leurs danſes & leurs ſingeries, égayoient les ſpectateurs. La même choſe ſe pratiquoit dans la pompe funèbre des gens de qualité, & même dans les triomphes ; & ces vers licencieux & ces railleries piquantes, que les ſoldats qui accompagnoient la pompe chantoient contre les triomphateurs, montrent que ces ſortes de jeux *ſatyriques*, ſi l'on me permet cette expreſſion, furent bien connus des romains.

Mais il eſt temps de venir à l'hiſtoire particulière de la *Satire* chez les romains, & de peindre les différents caractères de leurs poètes célèbres en ce genre.

Caractères des poètes ſatiriques *romains.* Ce furent les toſcans qui aportèrent la *Satire* à Rome ; & elle n'étoit autre choſe alors qu'une ſorte de chanſon en dialogue, dont tout le mérite conſiſtoit dans la force & la vivacité des reparties. On les nomma *Satires*, parce que, dit-on, le mot latin *Satura* ſignifiant un baſſin dans lequel on

offroit aux dieux toutes ſortes de fruits à la fois & ſans les diſtinguer, il parut qu'il pourroit convenir, dans le ſens figuré, à des ouvrages où tout étoit mêlé, entaſſé ſans ordre, ſans régularité, ſoit pour le fonds ſoit pour la forme.

Livius-Andronicus, qui étoit grec d'origine, ayant donné à Rome des ſpectacles en régle, la *Satire* changea de forme & de nom : elle prit quelque choſe du dramatique ; & paroiſſant ſur le théâtre, ſoit avant ſoit après la grande pièce, quelquefois même au milieu, on l'appeloit *Iſode*, pièce d'entrée, εἰσῳδὴ ; on *Exode*, pièce de ſortie, ἐξῳδὴ ; ou pièce d'entr'actes, ἐμβολὴ. Voilà quelles furent les deux premières formes de la *Satire* chez les romains.

Elle reprit ſon premier nom ſous Ennius & Pacuvius, qui parurent quelque temps après Andronicus : mais elle le reprit à cauſe du mélange des formes, qui fut très-ſenſible dans Ennius ; puiſqu'il employoit toutes ſortes de vers, ſans diſtinction & ſans s'embarraſſer de les faire ſymmétriſer entre eux, comme on voit qu'ils ſymmétriſent dans les odes d'Horace.

Térentius-Varron fut encore plus hardi qu'Ennius dans la *Satire* qu'il intitula *Ménippée*, à cauſe de ſa reſſemblance avec celle de *Ménippe*, cynique grec. Il fit un mélange de vers & de proſe, & par conſéquent il eut droit plus que perſonne de nommer ſon ouvrage *Satire*, en faiſant tomber la ſignification du mot ſur la forme.

Enfin arriva Lucilius, qui fixa l'état de la *Satire*, & la préſenta telle que nous l'ont donnée Horace, Perſe, Juvénal, & telle que nous la connoiſſons aujourdhui : & alors la ſignification du mot *Satire* ne tomba que ſur le mélange des choſes, & non ſur celui des formes. On les nomma *Satires*, parce qu'elles ſont réellement un amas confus d'invectives contre les hommes, contre leurs déſirs, leurs craintes, leurs emportements, leurs folles joies, leurs intrigues.

Quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas,
Gaudia, diſcurſus, noſtri eſt farrago libelli.

Juv. *Sat.* 1.

On peut donc définir la *Satire*, d'après ſon caractère fixé par les romains, une eſpèce de Poème, dans lequel on attaque directement les vices ou les ridicules des hommes. Je dis une eſpèce de Poème, parce que ce n'eſt pas un tableau, mais un portrait du vice des hommes, qu'elle nomme ſans détour, appelant un chat *un chat*, & Néron *un tyran*.

C'eſt une des différences de la *Satire* avec la Comédie. Celle-ci attaque les vices, mais obliquement & de côté : elle montre aux hommes des portraits généraux, dont les traits ſont empruntés de différents modèles ; c'eſt au ſpectateur à prendre la leçon lui-même, & à s'inſtruire, s'il le juge à propos. La *Satire*, au contraire, va droit à l'homme : elle dit ; C'eſt vous, c'eſt Criſpin, un monſtre, dont les vices ne ſont rachetés par aucune vertu.

La *Satire* en leçons, en nouveautés fertile,
Sait ſeule aſſaiſonner le plaiſant & l'utile ;
Et d'un vers qu'elle épure aux rayons du bon ſens,
Détromper les eſprits des erreurs de leur temps.
Elle ſeule, bravant l'orgueil & l'injuſtice,
Va juſques ſous le dais faire pâlir le vice ;
Et ſouvent, ſans rien craindre, à l'aide d'un bon mot,
Va venger la raiſon des attentats d'un ſot.

Boileau.

Comme il y a deux ſortes de vices, les uns plus graves, les autres moins ; il y a auſſi deux ſortes de *Satires* : l'une, qui tient de la Tragédie, *grande Sophoclæo carmen bacchatur hiatu* ; c'eſt celle de Juvénal : l'autre eſt celle d'Horace, qui tient de la Comédie, *admiſſus circum præcordia ludit.*

Il y a des *Satires* où le fiel eſt dominant, *fel* ; dans d'autres, c'eſt l'aigreur, *acetum* ; dans d'autres, il n'y a que le ſel qui aſſaiſonne, le ſel qui pique, le ſel qui cuit.

Le fiel vient de la haîne, de la mauvaiſe humeur, de l'injuſtice ; l'aigreur vient de la haîne ſeulement & de l'humeur : quelquefois l'humeur & la haîne ſont envelopées, & c'eſt l'aigre-doux.

Le ſel qui aſſaiſonne ne domine point, il ôte ſeulement la fadeur, & plaît à tout le monde ; il eſt d'un eſprit délicat. Le ſel piquant domine & perce, il marque la malignité. Le ſel cuiſant fait une douleur vive, il faut être méchant pour l'employer. Il y a encore le fer qui brûle, qui emporte la pièce avec eſcarre ; & c'eſt fureur, cruauté, inhumanité. On ne manque pas d'exemples de toutes ces eſpèces de traits *ſatiriques*.

Il n'eſt pas difficile, après cette analyſe, de dire quel eſt l'eſprit qui anime ordinairement le *Satirique*. Ce n'eſt point celui d'un philoſophe, qui, ſans ſortir de ſa tranquilité, peint les charmes de la vertu & de la difformité du vice ; ce n'eſt point celui d'un orateur qui, échauffé d'un beau zèle, veut réformer les hommes & les ramener au bien ; ce n'eſt pas celui d'un poète qui ne ſonge qu'à ſe faire admirer en excitant la terreur & la pitié ; ce n'eſt pas encore celui d'un miſanthrope noir, qui hait le genre humain, & qui le hait trop pour vouloir le rendre meilleur ; ce n'eſt ni un Héraclite qui pleure ſur nos maux, ni un Démocrite qui s'en moque : qu'eſt-ce donc ?

Il ſemble que, dans le cœur du *Satirique*, il y ait un certain germe de cruauté envelopé, qui ſe couvre de l'intérêt de la vertu pour avoir le plaiſir de déchirer au moins le vice. Il entre dans ce ſentiment de la vertu & de la méchanceté, de la haîne pour le vice, & au moins du mépris pour

les hommes, du déſir pour ſe venger, & une ſorte de dépit de ne pouvoir le faire que par des paroles; & ſi par haſard les *Satires* rendoient meilleurs les hommes, il ſemble que tout ce que pourroit faire alors le *Satirique*, ce ſeroit de n'en être pas fâché. Nous ne conſidérons ici l'idée de la *Satire* qu'en général, & telle qu'elle paroît réſulter des ouvrages qui ont le caractère *ſatirique* de la façon la plus marquée.

C'eſt même cet eſprit qui eſt une des principales différences qu'il y a entre la *Satire* & la Critique. Celle-ci n'a pour objet que de conſerver pures les idées du bon & du vrai dans les ouvrages d'eſprit & de goût, ſans aucun raport à l'auteur, ſans toucher ni à ſes talents ni à rien de ce qui lui eſt perſonnel: la *Satire*, au contraire, cherche à piquer l'homme même; & ſi elle envelope le trait dans un tour ingénieux, c'eſt pour procurer au lecteur le plaiſir de paroître n'approuver que l'eſprit.

Quoique ces ſortes d'ouvrages ſoient d'un caractère condannable, on peut cependant les lire avec beaucoup de profit; ils ſont le contrepoiſon des ouvrages où règne la molleſſe. On y trouve des principes excellents pour les mœurs, des peintures frapantes qui réveillent: on y rencontre de ces avis durs, dont nous avons beſoin quelquefois, & dont nous ne pouvons guère être redevables qu'à des gens fâchés contre nous; mais en les liſant, il faut être ſur ſes gardes, & ſe préſerver de l'eſprit contagieux du poète, qui nous rendroit méchants, & nous feroit perdre une vertu à laquelle tient notre bonheur & celui des autres dans la ſociété.

La forme de la *Satire* eſt aſſez indifférente par elle-même. Tantôt elle eſt épique, tantôt dramatique, le plus ſouvent elle eſt didactique: quelquefois elle porte le nom de *Diſcours*; quelquefois, celui d'*Épitre*. Toutes ces formes ne ſont rien au fond; c'eſt toujours *Satire*, dès que c'eſt l'eſprit d'invectives qui l'a dictée. Lucilius s'eſt ſervi quelquefois du vers iambique; mais Horace ayant toujours employé l'hexamètre, on s'eſt fixé à cette eſpece de vers. Juvénal & Perſe n'en ont point employé d'autres; & nos *Satiriques* françois ne ſe ſont ſervis que de l'alexandrin.

Caïus-Lucilius, né à Aurunce, ville d'Italie, d'une famille illuſtre, tourna ſon talent poétique du côté de la *Satire*. Comme ſa conduite étoit fort réguliére & qu'il aimoit par tempérament la décence & l'ordre, il ſe déclara l'ennemi des vices; il déchira impitoyablement, entre autres, un certain Lupus & un nommé Mutius, *genuinum fregit in illis*. Il avoit compoſé plus de trente livres de *Satires*, dont il ne nous reſte que quelques fragments. A en juger par ce qu'en dit Horace, c'eſt une perte que nous ne devons pas fort regretter: ſon ſtyle étoit diffus, lâche; ſes vers, durs; c'étoit une eau bourbeuſe qui couloit, ou même qui ne couloit pas, comme dit Jules Scaliger. Il eſt vrai que Quintilien en a jugé plus favorablement; il lui trouvoit une érudition merveilleuſe, de la hardieſſe, de l'amertume, & même aſſez de ſel. Mais Horace devoit être d'autant plus attentif à le bien juger, qu'il travailloit dans le même genre, que ſouvent on le comparoit lui-même avec ce poète, & qu'il y avoit un certain nombre de Savants, qui, ſoit par amour de l'antique, ſoit pour ſe diſtinguer, ſoit en haîne de leurs contemporains, mettoient Lucilius au deſſus de tous les autres poètes. Si Horace eût voulu être injuſte, il étoit trop fin & trop prudent pour l'être en pareil cas; & ce qu'il dit de Lucilius eſt d'autant plus vraiſemblable, que ce poète vivoit dans le temps même où les Lettres ne faiſoient que de naître en Italie. La facilité prodigieuſe qu'il avoit, n'étant point réglée, devoit néceſſairement le jeter dans le défaut qu'Horace lui reproche: ce n'étoit que du génie tout pur & un gros feu plein de fumée.

Horace profita de l'avantage qu'il avoit d'être né dans le plus beau ſiècle des Lettres latines. Il montra la *Satire* avec toutes les grâces qu'elle pouvoit recevoir; & ne l'aſſaiſonna qu'autant qu'il le falloit pour plaire aux gens délicats, & rendre mépriſables les méchants & les ſots.

Sa *Satire* ne préſente guère que les ſentiments d'un philoſophe poli, qui voit avec peine les travers des hommes, & qui quelquefois s'en divertit: elle n'offre le plus ſouvent que des portraits généraux de la vie humaine; & ſi de temps en temps elle donne des détails particuliers, c'eſt moins pour offenſer qui que ce ſoit, que pour égayer la matière & mettre la Morale en action. Les noms ſont preſque toujours feints; s'il y en a de vrais, ce ſont jamais que des noms décriés & de gens qui n'avoient plus de droit à leur réputation. En un mot, le génie qui animoit Horace n'étoit ni méchant ni miſanthrope, mais ami délicat du vrai, du bon, & prenant les hommes tels qu'ils étoient, & les croyant plus ſouvent dignes de compaſſion ou de riſée que de haîne.

Le titre qu'il avoit donné à ſes *Satires* & à ſes épitres marque aſſez ce caractère; il les avoit nommées *Sermones*, diſcours, entretiens, réflexions faites avec des amis ſur la vie & le caractère des hommes. Il y a même pluſieurs Savants qui ont rétabli ce titre, comme plus conforme à l'eſprit du poète & à la manière dont il préſente les ſujets qu'il traite. Son ſtyle eſt ſimple, léger, vif, toujours modéré & paiſible; & s'il corrige un ſot, un faquin, un avare, à peine le trait peut-il déplaire à celui même qui en eſt frapé.

Je ſuis bien éloigné de mettre la poéſie de ſon ſtyle & la verſification de ſes *Satires* au niveau de celle de Virgile; mais du moins on y ſent partout l'aiſance & la délicateſſe d'un homme de Cour, qui eſt le maître de ſa matière, & qui la

réduit au point qu'il juge à propos, ſans lui ôter rien de ſa dignité. Il dit les plus belles choſes, comme les autres diſent les plus communes, & n'a de négligence que ce qu'il en faut pour avoir plus de grâces.

Perſe (*Aulus-Perſius-Flaccus*) vint après Horace; il naquit à Volaterre, ville d'Étrurie, d'une maiſon noble & alliée aux plus Grands de Rome. Il étoit d'un caractère aſſez doux, & d'une tendreſſe pour ſes parents qu'on citoit pour exemple. Il mourut à l'âge de 30 ans, la huitième année du règne de Néron. Il [illegible], dans les *Satires* qu'il nous a laiſſées, des ſentiments nobles; ſon ſtyle eſt chaud, mais obſcurci par des allégories ſouvent recherchées, par des ellipſes fréquentes, par des métaphores trop hardies.

Perſe, en ſes vers obſcurs, mais ſerrés & preſſants,
Affecta d'enfermer moins de mots que de ſens.

Quoiqu'il ait tâché d'être l'imitateur d'Horace, cependant il a une sève toute différente: il eſt plus fort, plus vif; mais il a moins de grâces, il eſt même un peu triſte: & ſoit la vigueur de ſon caractère, ſoit le zèle qu'il a pour la vertu, il ſemble qu'il entre dans ſa philoſophie un peu d'aigreur & d'animoſité contre ceux qu'il attaque.

Juvénal (*Decimus-Junius-Juvenalis*), natif d'Aquino, au royaume de Naples, vivoit à Rome ſur la fin du règne de Domitien, & même ſous Nerva & ſous Trajan. Ce poète,

. . . . Élevé dans les cris de l'École,
Pouſſa juſqu'à l'excès ſa mordante hyperbole:
Ses ouvrages, tout pleins d'affreuſes vérités,
Étincèlent pourtant de ſublimes beautés:
Soit que, ſur un écrit arrivé de Caprée,
Il briſe de Séjan la ſtatue adorée;
Soit qu'il faſſe au Conſeil courir les ſénateurs,
D'un tyran ſoupçonneux pâles adulateurs...
Ses écrits pleins de feu partout brillent aux yeux.

Perſe a peut-être plus de vigueur qu'Horace; mais en comparaiſon de Juvénal, il eſt preſque froid. Celui-ci eſt brûlant: l'hyperbole eſt ſa figure favorite. Il avoit une force de génie extraordinaire & une bile qui ſeule auroit preſque ſuffi pour le rendre poète. Il paſſa la première partie de ſa vie à écrire des déclamations. Flatté par le ſuccès de quelques vers qu'il avoit faits contre un certain Paris, pantomime, il crut reconnoître qu'il étoit appelé au genre lyrique. Il s'y livra tout entier, & en remplit les fonctions avec tant de zèle, qu'il obtint à la fin un emploi militaire, qui, ſous apparence de grâce, l'exila au fonds de l'Égypte. Ce fut là qu'il eut le temps de s'ennuyer & de déclamer contre les torts de la fortune & contre l'abus que les Grands faiſoient de leur puiſſance. Selon Jules Scaliger, il eſt le prince des poètes *ſatiriques*: ſes vers valent beaucoup mieux que ceux d'Horace, apparemment parce qu'ils ſont plus forts; *ardet, inflat, jugulat.*

Ce qui a déterminé Juvénal à embraſſer le genre *ſatirique*, n'eſt pas ſeulement le nombre des mauvais poètes; raiſon pourtant qui pouvoit ſuffire. » Il a pris les armes à cauſe de l'excès où ſont » portés tous les vices: le déſordre eſt affreux dans » toutes les conditions; on joue tout ſon bien; » on vole; on pille; on ſe ruine en habits, en » bâtiments, en repas; on ſe tue de débauche; on » aſſaſſine, on empoiſonne: le crime eſt la ſeule » choſe qui ſoit récompenſée; il triomphe partout, » & la vertu gémit ».

La quatrième *Satire* de ce poète préſente les traits les plus mordants & l'invective la plus animée. Il en veut à l'empereur Domitien; & pour aller juſqu'à lui comme par degrés, il préſente d'abord ce favori nommé *Criſpin*, qui d'eſclave étoit devenu chevalier romain. Cette *Satire* a pour date;

Quum jam ſemianimum laceraret Flavius orbem
Ultimus, & calvo ſerviret Roma Neroni.

» Lorſque le dernier des Flavius achevoit de » déchirer l'univers expirant, & que Rome gémiſ- » ſoit ſous la tyrannie du chauve Néron »; vous voyez qu'il ne dit pas ſous l'empire de Domitien, comme un autre auroit pu dire. Il le ſurnomme *Néron*, pour peindre d'un ſeul mot ſa cruauté; il l'appelle *chauve*, qui étoit un reproche injurieux dans ce temps-là. Enfin on voit dans ce morceau toute la force, tout le fiel, toute l'aigreur de la *Satire*. Ce ton ſe ſoutient partout dans l'auteur: ce n'eſt pas aſſez pour lui de peindre; il grave à traits profonds, il brûle avec le fer.

Sa *Satire X* eſt encore très-belle; ſurtout l'endroit où il briſe la ſtatue de Séjan, après avoir raillé amèrement l'ambition de ce miniſtre, & la ſottiſe du peuple de Rome, qui ne jugeoit que ſur les apparences.

Turba Remi ſequitur fortunam, ut ſemper, & odit
Damnatos.

C'en eſt aſſez ſur les anciens *ſatiriques* romains; parlons à préſent de ceux de notre nation qui ont marché ſur leurs traces.

Caractères des poètes-ſatiriques françois.

Regnier (*Mathurin*), natif de Chartres, & neveu de l'abbé Deſportes, fut le premier en France qui donna des *Satires*. Il y a de la fineſſe & un tour aiſé dans celles qu'il a travaillées avec ſoin; ſon caractère eſt aiſé, coulant, vigoureux. Deſpréaux dit, en parlant de ce poète:

Regnier, ſeul parmi nous formé ſur leurs modèles,
Dans ſon vieux ſtyle encore a des grâces nouvelles.

Il

Il eſt quelquefois long & diffus : quand il trouve à imiter, il va trop loin, & ſon imitation eſt preſque toujours une traduction inférieure à ſon modele ; mais ſes vers ſont pleins de ſens & de naïveté : heureux,

Si du ſon hardi de ſes rimes cyniques
Il n'alarmoit ſouvent les oreilles pudiques!

Ce qu'on peut dire pour diminuer ſa faute, c'eſt que ne travaillant que d'après les *Satiriques* latins, il croyoit pouvoir les ſuivre en tout, & s'imaginoit que la licence des expreſſions étoit un aſſaiſonnement dont leur genre ne pouvoit ſe paſſer.

Regnier eſt mort à Rouen en 1613, âgé de 40 ans. On connoit l'Épitaphe pleine de naïveté qu'il a faite pour lui, & dans laquelle il s'eſt ſi bien peint :

J'ai vécu ſans nul penſement,
Me laiſſant aller doucement
A la bonne loi naturelle ;
Et ſi m'étonne fort pourquoi
La mort daigna ſonger à moi,
Qui ne ſongeai jamais en elle.

Jean de la *Frenaye* Vauquelin publia quelques *Satires* peu de temps avant la mort de Regnier : mais comme il n'avoit ni la force, ni le feu, ni le plaiſant néceſſaire à ce genre de Poème; il ne mérite pas de nous arrêter.

Deſpréaux (*Nicolas Boileau* ſieur) fleurit environ 60 ans après Regnier, & fut plus retenu que lui. Il ſavoit que l'honnêteté eſt une vertu dans les écrits comme dans les mœurs. Son talent l'emporta ſur ſon éducation : quoiqu'il fût fils, frere, oncle, couſin, beau-frère de greffier, & que ſes parents le deſtinaſſent à ſuivre le Palais; il lui fallut être poète, &, qui plus eſt, poète *ſatirique*.

Ses vers ſont forts, travaillés, harmonieux, pleins de choſes ; tout y eſt fait avec un ſoin extrême. Il n'a point la naïveté de Regnier ; mais il s'eſt tenu en garde contre ſes défauts. Il eſt ſerré, précis, décent, ſoigné partout, ne ſouffrant rien d'inutile ni d'obſcur. Son plan de *Satire* étoit d'attaquer les vices en général, & les mauvais auteurs en particulier. Il ne nomme guère un ſcélérat ; mais il ne fait point de difficulté de nommer un mauvais auteur qui lui déplaît, pour ſervir d'exemple aux autres & maintenir le droit du bon ſens & du bon goût.

Ses expreſſions ſont juſtes, claires, ſouvent riches & hardies : il n'y a ni vide ni ſuperflu. On dit quelquefois malignement le *laborieux* Deſpréaux ; mais il travailloit plus pour cacher ſon travail, que d'autres, pour montrer le leur. Ses ouvrages ſe ſont admirer par la juſteſſe de la Critique, par la pureté du ſtyle, & par la richeſſe de l'expreſſion. La plupart de ſes vers ſont ſi beaux, qu'ils ſont devenus proverbes. Il ſemble créer les penſées d'autrui, & paroît original lorſqu'il n'eſt qu'imitateur.

On lui reproche de manquer d'imagination ; mais où la voit-on plus brillante, plus riche, & plus féconde que dans ſon poème du *Lutrin*, ouvrage bâti ſur la pointe d'une aiguille, comme le diſoit M. de Lamoignon ? c'eſt un château en l'air, qui ne ſe ſoutient que par l'art & la force de l'architecte. On y trouve le génie qui crée, le jugement qui diſpoſe, l'imagination qui enrichit, la verve qui anime tout, & l'harmonie qui répand les grâces.

Son *Art poétique* eſt un chef-d'œuvre de raiſon, de goût, de verſification. Enfin Deſpréaux a une réputation au deſſus de toutes les apologies, & ſa gloire ſera toujours intimement liée avec celle des Belles-Lettres françoiſes.

Il naquit au village de Crône, auprès de Paris, en 1636. Il eſſaya du Barreau, & enſuite de la Sorbonne. Dégoûté de ces deux chicanes, dit Voltaire, il ne ſe livra qu'à ſon talent, & devint l'honneur de la France. Il fut reçu à l'Académie en 1684, & mourut en 1711. Tous ſes ouvrages ont été traduits en anglois : ſon *Art poétique* a été mis en vers portugais ; & pluſieurs autres morceaux de ſes poéſies ont été traduits en vers latins & en vers italiens. La meilleure édition qu'on ait donnée de ſes œuvres en françois, avec d'amples commentaires, a vu le jour à Paris en 1747, *cinq vol. in*-8°.

Parallèle des Satiriques *romains & françois.* Si préſentement on veut raprocher les caracteres des poètes *ſatiriques* dont nous venons de parler, pour voir en quoi ils ſe reſſemblent & en quoi ils diffèrent : » Il paroît, dit Batteux, qu'Ho» race & Boileau ont entre eux plus de reſſem» blance, qu'ils n'en ont ni l'un ni l'autre avec » Juvénal. Ils vivoient tous deux dans un ſiècle » poli, où le goût étoit pur & l'idée du beau » ſans mélange. Juvénal, au contraire, vivoit dans » le temps même de la décadence des Lettres » latines, lorſqu'on jugeoit de la bonté d'un ou» vrage par ſa richeſſe plus tôt que par l'éco» nomie des ornements. Horace & Boileau plai» ſantoient doucement, légèrement; ils n'ôtoient » le maſque qu'à demi & en riant : Juvénal l'ar» rache avec colère ; ſes portraits ont des couleurs » tranchantes, des traits hardis, mais gros ; il » n'eſt pas néceſſaire d'être délicat pour en ſen'ir » la beauté ; il étoit né exceſſif ; & peut-être » même que, quand il ſeroit venu avant les Pline, » les Sénèque, les Lucain, il n'auroit pu ſe » tenir dans les bornes légitimes du vrai & du » beau.

» Perſe a un caractère unique qui ne ſympa» thiſe avec perſonne : il n'eſt pas aſſez aiſé pour » être mis avec Horace : il eſt trop ſage pour

» être comparé à Juvénal ; trop envelopé & trop » myſtérieux pour être joint à Deſpreaux. Auſſi » poli que le premier, quelquefois auſſi vif que » le ſecond, auſſi vertueux que le troiſième, il » ſemble être plus philoſophe qu'aucun des trois. » Peu de gens ont le courage de le lire ; cepen- » dant la première lecture une fois faite, on trouve » de quoi ſe dédommager de ſa peine dans la » ſeconde : il paroît alors reſſembler à ces hommes » rares, dont le premier abord eſt froid, mais qui » charment par leur entretien quand ils ont tant » fait que de ſe laiſſer connoître ». (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SATIRE DRAMATIQUE, *Art dramat.* Genre de drame particulier aux anciens. Les *Satires dramatiques*, ou, ſi l'on veut, les *Drames ſatiriques*, ſe nommoient en latin *Satyri* ; au lieu que les *Satires*, telles que celles d'Horace & de Juvénal, s'appeloient *Saturæ*. Il ne nous reſte de *Drame ſatirique* qu'une ſeule pièce de l'antiquité, c'eſt le *Cyclope* d'Euripide. Les perſonnages de cette pièce ſont Polyphème, Ulyſſe, un ſylène, & un chœur de *Satyres*. L'action eſt le danger que court Ulyſſe dans l'antre du Cyclope, & la manière dont il s'en tire. Le caractère du Cyclope eſt l'inſolence & une cruauté digne des bêtes féroces. Le ſylène eſt badin à ſa manière, mauvais plaiſant, quelquefois ordurier. Ulyſſe eſt grave & ſérieux, de manière cependant qu'il y a quelques endroits où il paroît ſe prêter un peu à l'humeur bouffonne des ſylènes. Le chœur des *Satyres* a une gravité burleſque, quelquefois il devient auſſi mauvais plaiſant que le ſylène. Ce que le P. Brumoi en a traduit ſuffit pour convaincre ceux qui auront quelque doute.

Peu importe, après cela, de remonter à l'origine de ce ſpectacle, qui fut, dit-on, d'abord très-ſérieux. Il eſt certain que, du temps d'Euripide, c'étoit un mélange du haut & du bas, du ſérieux & du bouffon. Les romains ayant connu le Théâtre grec, introduiſirent chez eux cette ſorte de ſpectacle, pour réjouïr, non ſeulement le peuple & les acheteurs de noix, mais quelquefois même les philoſophes, à qui le contraſte, quoiqu'outré, peut fournir matière à réflexion.

» Horace a proſcrit, dans ſon *Art poétique*, le goût qui doit régner dans ce genre de Poème ; & ce qu'il en dit revient à ceci. Si l'on veut compoſer des *Drames ſatiriques*, il ne faut pas prendre dans la partie que font les *Satyres* la couleur ni le ton de la Tragédie ; il ne faut pas prendre non plus le ton de la Comédie. Davus eſt trop ruſé ; une courtiſane qui excroque un talent à un vieil avare, tout fin qu'il eſt, eſt trop ſubtile. Ce caractère de fineſſe ne peut convenir à un ſylène, qui ſort des forêts, qui n'a jamais été que le ſerviteur & le gardien d'un dieu en nourrice : il doit être naïf, ſimple, du familier le plus commun. Tout le monde croira pouvoir faire parler de même les *Satyres*, parce que leur élocution ſemblera entièrement négligée ; cependant il y aura un mérite ſecret, & que peu de gens pourront attraper, ce ſera la ſuite & la liaiſon même des choſes : il eſt aiſé de dire quelques mots avec naïveté ; mais de ſoutenir long temps ce ton, ſans être plat, ſans laiſſer du vide, ſans faire d'écarts, ſans liaiſons forcées, c'eſt peut-être le chef-d'œuvre du goût & du génie.

Je crois qu'on retrouve chez nous, à peu de choſe près, les *Satires dramatiques* des anciens dans certaines pièces italiennes ; du moins on retrouve, dans Arlequin, les caractères d'un *Satyre*. Qu'on faſſe attention à ſon maſque, à ſa ceinture, à ſon habit collant, qui le fait paroître preſque comme s'il étoit nud, à ſes genoux couverts, & qu'on peut ſuppoſer rentrants ; il ne lui manque qu'un ſoulier fourchu : ajoutez à cela ſa façon mièvre & déliée, ſon ſtyle, ſes pointes ſouvent mauvaiſes, ſon ton de voix : tout cela forme aſſurément une manière de *Satyre*. Le *Satyre* des anciens aprocboit du bouc ; l'Arlequin d'aujourdhui aprnche du chat : c'eſt toujours l'homme déguiſé en bête. Comment les *Satyres* jouoient-ils, ſelon Horace ? avec un dieu, un héros qui parloit du haut ton. Arlequin de même paroît vis à vis Samſon : il figure en groteſque vis à vis d'un héros ; il fait le héros lui-même ; il repréſente Théſée, &c. *Cours de Belles-Lettres.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SATURNIEN (VERS), *Poéſie latine*, *Saturnius numerus*, dans Horace. Les *Vers ſaturniens* étoient les mêmes que les vers feſcennins, & ces deux noms leur ſont venus de deux des plus anciennes villes de Toſcane. *Saturnia* étoit dans le quartier des ruſelans, vers la ſource de l'Albegna ; & ſes ruines portent encore aujourdhui le nom de *Sitergna*. L'étymologie que nous donnons à ces vers, avec le P. Sanadon, eſt bien différente de celle qu'ont imaginée les grammairiens, & que les commentateurs ont copiée ; mais elle nous paroît plus raiſonnable. Les curieux trouveront tous les détails qu'ils peuvent déſirer ſur les *Vers ſaturniens*, dans le Traité de la verſification latine du même P. Sanadon. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) SAVANT HOMME, HABILE HOMME. *Synonymes.*

A conſidérer les choſes de près, ces deux termes n'ont pas le même ſens. La différence conſiſte en ce que le mot de *Savant homme* marque ſeulement une mémoire remplie de beaucoup de choſes apriſes par le moyen de l'étude & du travail : au lieu que le mot d'*Habile homme* enchérit ſur cela ; il ſuppoſe cette ſcience, & ajoûte un génie élevé, un eſprit ſolide, un jugement profond, un diſcernement étendu.

Un *Homme* né avec un eſprit médiocre, peut

devenir *ſavant* par l'étude & par le travail, mais non pas *Habile homme*; parce qu'il trouvera bien dans les livres de quoi templir ſa mémoire, mais non pas de quoi élever la baſſeſſe de ton génie & fortifier la foibleſſe de ſon jugement. *Voyez* ÉRUDIT, DOCTE, SAVANT, *Syn.* & HABILE, SAVANT, DOCTE, *Syn.* (*ANDRY DE BOISREGARD.*).

(N.) SCANDER, *v. act.* Prononcer un vers de manière à en diſtinguer les pieds, tant en marquant la quantité préciſe des vers métriques, qu'en indiquant par de petites pauſes la fin de chaque pied, ſoit dans les vers metriques ſoit dans les vers rimés; & alors il faut en effet élider les ſyllabes qui ſeroient de trop pour la meſure du vers. Voici, pour exemple, les deux premiers vers du ſecond livre de l'Énéide :

Conticuêre omnes, intentique ora tenebant;
Inde thoro pater Æneas ſic orſus ab alto.

& voici comment on doit les *ſcander :*

Cōntĭcŭĕ|ēr'ōm|nēs, ĭn-|tēntīq'|ōrā tĕ-|nēbānt;
Ĭndĕ thŏ-|rō pătĕr|Ænē-|ās sīc|ōrsŭs ăb|āltŏ.

Scandons encore quelques autres eſpèces de vers.

Pent. *Ĭndē-|lībā-|tās|cūnctă sĕ|quūntŭr ŏ-|pēs.*
Saph. *Ocĭ-|ōr cĕr-|vīs ē d-|gēntĕ|nīmbŏs*
Adon. *Ocĭŏr | Eūrō.*

On voit que la manière de *ſcander* les vers métriques varie ſelon la nature & le nombre des pieds dont ils ſont compoſés. Quant à nos vers rimés, on fait les pauſes de deux ſyllabes en deux ſyllabes; & la pauſe eſt un peu plus grande à l'hémiſtiche, quand le vers eſt de ſix ou de cinq pieds. Exemples, pris dans la dernière ſcène du III acte d'*Athalie:*

D'un cœur | qui t'aime,
Mon Dieu, | qui peut | troubler | la paix?
Il cher-|ch'en tout ‖ ta vo-|lonté | ſuprême,
Et ne | ſe cher-|che ja|mais.
Sur la | terre, | dans le | ciel même,
Eſt-il | d'autre | bonheur ‖ que la | tranqui-|le paix
D'un cœur | qui t'aime)

Scander vient du verbe latin *Scandere* (monter); parce qu'en *ſcandant* les vers, on avance comme en montant depuis le premier pied juſqu'au dernier. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SCAZON, adj. On nomme ainſi un vers iambique tétramètre ou de ſix pieds, qui, au lieu de finir par un ſpondée & un iambe, comme il eſt de règle, finit au contraire par un iambe ſuivi d'un ſpondée : ce qui, le feſant tomber d'une manière contraire à la chute de l'iambe, l'a fait nommer *boiteux;* car c'eſt le ſens propre du mot σκάζω.

Le prologue de Perſe eſt tout en vers *ſcazons.* (*M. BEAUZÉE.*)

SCÈNE, ſ. f. *Littérature.* Théâtre, lieu où les pièces dramatiques étoient repréſentées. Ce mot vient du grec σκηνή, *tente pavillon* ou *cabane*, dans laquelle on repréſentoit d'abord les poèmes dramatiques.

Selon Rollin, la *Scène* étoit proprement une ſuite d'arbres rangés les uns contre les autres ſur deux ligues paralleles qui formoient une allée & un portique champêtre pour donner de l'ombre, σκιὰ, & pour garantir des injures de l'air ceux qui étoient placés deſſous. C'étoit là, dit cet auteur, qu'on repréſentoit les pièces avant qu'on eût conſtruit les théâtres. Caſſiodore tire auſſi le mot *Scène* de la couverture & de l'ombre du bocage ſous lequel les bergers repréſentoient anciennement des jeux dans la belle ſaiſon.

Scène ſe prend dans un ſens plus particulier pour les décorations du théâtre : de là cette expreſſion, *la Scène change*, pour exprimer un changement de décoration. Vitruve nous aprend que les anciens avoient trois ſortes de décorations ou de *Scènes* ſur leurs théâtres.

L'uſage ordinaire étoit de repréſenter des bâtiments ornés de colonnes & de ſtatues ſur les côtés; & dans le fond du théâtre d'autres édifices, dont le principal étoit un temple ou un palais pour la Tragédie, une maiſon ou une rue pour la Comédie, une forêt ou un payſage pour la Paſtorale, c'eſt à dire, pour les pièces ſatyriques, les atellanes, &c. Ces décorations étoient ou *verſatiles*, lorſqu'elles tournoient ſur un pivot, ou *ductiles*, lorſqu'on les feſoit gliſſer dans des couliſſes, comme cela ſe pratique encore aujourdhui. Selon les différentes pièces, on changeoit la décoration; & la partie qui étoit tournée vers le ſpectateur s'appeloit *Scène tragique, comique*, ou *paſtorale*, ſelon la nature du ſpectacle auquel elle étoit aſſortie (*Voyez* les *Notes* de Perrault ſur Vitruve, *liv. v, chap. vj. Voyez* auſſi le *mot* DÉCORATION).

On appelle auſſi *Scène*, le lieu où le poète ſuppoſe que l'action s'eſt paſſée. Ainſi, dans *Iphigénie*, la *Scène* eſt en Aulide dans la tente d'Agamemnon : dans *Athalie*, la *Scène* eſt dans le temple de Jéruſalem, dans un veſtibule de l'appartement du grand prêtre. Une des principales lois du Poème dramatique, eſt d'obſerver l'unité de la *Scène*, qu'on nomme autrement *Unité de lieu.*

En effet, il n'eſt pas naturel que la *Scène* change de place, & qu'un ſpectacle commencé dans un endroit, finiſſe dans un autre tout différent & ſouvent très-éloigné. Les anciens ont gardé ſoigneuſement cette règle, & particulièrement Térence : dans ſes comédies, la *Scène* ne change

preſque jamais; tout ſe paſſe devant la porte d'une maiſon où il fait rencontrer naturellement ſes acteurs.

Les françois ont ſuivi la même règle ; mais les anglois en ont ſecoué le joug, ſous prétexte qu'elle empêche la variété & l'agrément des aventures & des intrigues néceſſaires pour amuſer les ſpectateurs. Cependant les auteurs les plus judicieux tâchent de ne pas négliger totalement la vraiſemblance, & ne changent la *Scène* que dans les entr'actes, afin que pendant cet intervalle les acteurs ſoient cenſés avoir fait le chemin néceſſaire; & par la même raiſon, ils changent rarement la *Scène* d'une ville à une autre : mais ceux qui mépriſent ou violent toutes les règles, ſe donnent cette liberté ; ces auteurs ne ſe font pas même de ſcrupule de tranſporter tout à coup la *Scène* de Londres au Pérou. Shakeſpéar n'a pas beaucoup reſpecté la règle de l'unité de *Scène* ; il ne faut que parcourir ſes ouvrages pour s'en convaincre.

Scène eſt auſſi une diviſion du Poème dramatique, déterminée par l'entrée d'un nouvel acteur; on diviſe une pièce en actes, & les actes en *Scènes*.

Dans pluſieurs pièces imprimées des anglois, la différence des *Scènes* n'eſt marquée que quand le lieu de la *Scène* & les décorations changent : cependant la *Scène* eſt proprement compoſée des acteurs qui ſont préſents ou intéreſſés à l'action; ainſi, quand un nouvel acteur paroît ou qu'il ſe retire, l'action change & une nouvelle *Scène* commence.

La contexture ou la liaiſon & l'enchaînement des *Scènes* entre elles, eſt encore une règle du Théâtre ; elles doivent ſe ſuccéder les unes aux autres, de manière que le théâtre ne reſte jamais vide juſqu'à la fin de l'acte.

Les anciens ne mettoient jamais plus de trois perſonnes enſemble ſur la *Scène*, excepté les chœurs, dont le nombre n'étoit pas limité : les modernes ne ſe ſont point aſtreints à cette règle.

Corneille, dans l'examen de ſa tragédie d'Horace, pour juſtifier le coup d'épée que ce romain donne à ſa ſœur Camille, examine cette queſtion, *s'il eſt permis d'enſanglanter la* Scène : & il décide pour l'affirmative, fondé 1°. ſur ce qu'Ariſtote a dit que, pour émouvoir puiſſamment, il falloit faire voir de grands déplaiſirs, des bleſſures, & même des morts; 2°. ſur ce qu'Horace n'exclut de la vûe des ſpectateurs que les évènements trop dénaturés, tels que le feſtin d'Atrée, le maſſacre que Médée fait de ſes propres enfants : encore oppoſe-t-il un exemple de Sénèque au précepte d'Horace; & il prouve celui d'Ariſtote par Sophocle, dans une tragédie duquel Ajax ſe tue devant les ſpectateurs. Cependant le précepte d'Horace n'en paroît pas moins fondé dans la nature & dans les mœurs. 1°. Dans la nature; car enfin, quoique la Tragédie ſe propoſe d'exciter la terreur ou la pitié, elle ne tend point à ce but par des ſpectacles barbares & qui choquent l'humanité : or les morts violentes, les meurtres, les aſſaſſinats, le carnage, inſpirent trop d'horreur; & ce n'eſt pas l'horreur, mais la terreur qu'il faut exciter. 2°. Les mœurs n'y ſont pas moins choquées : en effet, quoi de plus propre à endurcir le cœur, que l'image trop vive des cruautés? quoi de plus contraire aux bienſéances, que des actions dont l'idée ſeule eſt effrayante? les maîtres de l'art ont dit;

Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expoſe:
Les ieux, en la voyant, ſaiſiroient mieux la choſe;
Mais il eſt des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille & reculer des ieux.

Art poét. chant *iij.*

Les grecs & les romains, quelque polis qu'on veuille les ſuppoſer, avoient encore quelque férocité : chez eux, le ſuicide paſſoit pour grandeur d'âme; chez nous, il n'eſt qu'une frénéſie, une fureur : les ieux, qui ſe repaiſſoient au cirque des combats de gladiateurs, & ceux mêmes des femmes qui prenoient plaiſir à voir couler le ſang humain, pouvoient bien en ſoutenir l'image au théâtre ; les nôtres en ſeroient bleſſés : ainſi, ce qui pouvoit plaire relativement à leurs mœurs étant tout à fait hors des nôtres, c'eſt une témérité que d'enſanglanter la *Scène*. L'uſage en eſt encore fréquent chez les anglois, & Shakeſpéar ſurtout eſt plein de ces ſituations. En vain Greſſet a voulu les imiter dans ſa tragédie d'*Edouard* ; le goût de Paris ne s'eſt pas trouvé conforme au goût de Londres. Il eſt vrai que toutes ſortes de morts, même violentes, ne doivent point être bannies du théâtre ; Phèdre & Inès empoiſonnées y viennent expirer : Jaſon, dans la Médée de Longe-Pierre, & Oroſmane, dans Zaïre, s'arrachent la vie de leur propre main ; mais outre que ce mouvement eſt extrêmement vif & rapide, on emporte ces perſonnages, on les dérobe promptement aux ieux des ſpectateurs, qui n'en ſont point bleſſés, comme ils le ſeroient, s'il leur falloit ſoutenir quelque temps la vûe d'un homme qu'on ſuppoſe maſſacré & nageant dans ſon ſang. L'exemple de nos voiſins, quand il n'eſt fondé que ſur leur façon de penſer, qui dépend du tempérament & du climat, ne devient point une loi pour nous, qui vivons ſous un autre horizon, & dont les mœurs ſont plus conformes à l'humanité. *Principes pour la lecture des poètes*, *tom. II*, *p.* 58 *& ſuiv.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SCÉNIQUES (JEUX), *Théâtre des grecs & des romains. Ludi ſcenici.* Les *Jeux ſcéniques* comprennent toutes les repréſentations & tous les *Jeux* qui ſe ſont faits ſur la ſcène; mais il ne doit être ici queſtion que de généralités ſur les *Jeux ſcéniques* des grecs & des romains.

Les plaiſirs des premiers hommes furent purement champêtres : ils s'aſſemblèrent d'abord dans les carrefours ou dans les places publiques, pour célebrer leurs *Jeux* ; mais étant ſouvent incommodés par l'ardeur du ſoleil ou par la pluie, ils firent des enceintes de feuillages, que les grecs appelèrent σκήνη, & les latins *Scena*. Ainſi, Virgile a dit dans ſon Énéide :

Tum ſilvis Scena *coruſcis*
Deſuper horrentique atrum nemus imminet umbrâ.

Servius ajoûte ſur ce vers, Scena *apud antiquos parietem non habuit.* Telle fut la *Scène* de ce fameux théâtre que Romulus fit préparer pour attirer les ſabines dans le piege qu'il leur tendoit. Ovide nous en a fait une peinture bien différente de celle des théâtres qui ſuivirent.

Primus ſollicitos feciſti, Romule, Ludos
Quum juvit viduos rapta ſabina viros.
Tunc neque marmoreo pendebant vela theatro,
Nec fuerant liquido pulpita rubra croco :
Illic quas tulerant nemoroſa palatia frondes
Simpliciter poſitæ Scena *ſine arte fuit.*

Il eſt impoſſible de découvrir quand on commença de tranſporter les ſpectacles de deſſus le terrain ſur un théâtre ; & de qui pourrions-nous l'apprendre, puiſque pendant long temps les hommes ſavoient à peine former des caractères pour exprimer leurs penſées? Les premières repreſentations qu'on vit ſur le théâtre d'Athènes, conſiſtoient en quelques chœurs d'hommes, de femmes, & d'enfants, diviſés en différentes bandes, leſquels, barbouillés de lie, chantoient des vers compoſés ſur le champ & ſans art. C'étoit particuliérement après les vendanges que les gens de la campagne s'uniſſoient pour faire des ſacrifices & marquer aux dieux leur reconnoiſſance. Pauſanias nous aſſûre que l'on immoloit une chèvre, comme étant ennemie de la vigne, que l'on chantoit des hymnes en l'honneur de Bacchus, & que l'on donnoit une ſimple couronne au vainqueur.

Les romains imitèrent les grecs ; ils chantoient, dans leurs fêtes de vendanges, ces vers naifs & ſans art, connus ſous le nom de vers *feſcennins*, de *Feſcennia*, ville d'Étrurie. Mais l'an 380 ou 391, ſous le conſulat de C. Sulpicius-Præticus & de C. Licinius-Stolon, Rome étant ravagée par la peſte, on eut recours aux dieux. Il n'y a rien que les hommes, dans le paganiſme, n'ayent jugé digne d'irriter ou d'apaiſer la Divinité. On imagina de faire venir d'Étrurie des farceurs, dont les *Jeux* furent regardés comme un moyen propre à détourner la colère des dieux. Ces joueurs, dit Tite-Live, ſans réciter aucun vers & ſans aucune imitation faite par des diſcours, danſoient au ſon de la flûte, & feſoient des geſtes & des mouvements qui n'avoient rien d'indécent. La Jeuneſſe romaine imita ces danſes & y joignit quelques plaiſanteries en vers ; ces vers n'avoient ni meſure ni cadences réglées. Cependant cette nouveauté parut agreable : à force de s'y exercer, l'uſage s'en introduiſit. Ceux d'entre les eſclaves qu'on employoit à ce métier, furent appelés *hiſtrions*, parce qu'un joueur de flûte s'appeloit *hiſter* en langue étruſque.

Dans la ſuite, à ces vers ſans meſure on ſubſtitua les ſatyres ; & ce Poème devint exact par raport à la meſure des vers, mais il y régnoit toujours une plaiſanterie licencieuſe. Le chant étoit accompagné de la flûte, & le chanteur joignoit à ſa voix des geſtes & des mouvements convenables. Il n'y avoit dans ces *Jeux* aucune idée de Poème dramatique : les romains en ignoroient alors juſqu'au nom, ils n'avoient encore rien emprunté des grecs à cet égard ; ils ne commencèrent à les imiter, que lorſqu'ils entreprirent de former un art de ce que la nature ou le haſard leur avoit préſenté. Livius-Andronicus, grec de naiſſance, eſclave de Marcus-Livius-Salinator, & depuis affranchi par ſon maître, dont il avoit élevé les enfants, porta à Rome la connoiſſance du Poème dramatique : il oſa le premier donner des pièces dans leſquelles il introduiſit la fable, ou la compoſition des choſes qui devoient former le Poème dramatique, c'eſt à dire, *une action*. Ce fut l'an 514 de la fondation de Rome, 160 ans après la mort de Sophocle, & 52 ans après celle de Ménandre.

L'exemple de Livius-Andronicus fit naître pluſieurs poètes, qui s'attacherent à perfectionner ce nouveau genre. On imita les grecs, on traduiſit leurs pièces, & l'on en fit ſur de bons modèles & d'après les règles de l'art. Leurs *Jeux ſcéniques* comprenoient la Tragédie & la Comédie. Ils avoient deux eſpèces de Tragédies : l'une, dont les mœurs, les perſonnages, & les habits étoient grecs, ſe nommoit *palliata* ; l'autre, dont les perſonnages étoient romains, s'appeloit *prætextata*, du nom de l'habit que portoient à Rome les perſonnes de condition. *Voyez* TRAGÉDIE.

La Comédie romaine ſe diviſoit en quatre eſpèces : la *togata* proprement dite, la *tabernaria*, les *atellanes*, & les *mimes*. La *togata* étoit du genre ſérieux ; les pièces du ſecond caractère l'étoient beaucoup moins ; dans les *atellanes*, le dialogue n'étoit point écrit ; les *mimes* n'étoient que des farces, où les acteurs jouoient ſans chauſſure. Si la Tragédie ne fit pas de grands progrès à Rome, la bonne Comédie ne fut guère plus heureuſe : nous ne connoiſſons que les titres de quelques-unes de leurs pièces tragiques, qui ne ſont pas parvenues juſqu'à nous ; & nous n'avons de leurs comédies que celles de Plaute & de Térence, qui furent enſuite négligées par le goût de la multitude pour les atellanes & les farces des mimes. Enfin ce qui s'oppoſa le plus, chez les romains, aux progrès du vrai genre dramatique, fut l'art

Digitized by Google

des pantomimes, qui, ſans rien prononcer, ſe feſoient entendre par le ſeul moyen du geſte & des mouvements du corps. *Mém. des Inſcrip. t. XVII, in-4°.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) SCHÉVA, ſ. m. C'eſt un terme propre de la Grammaire hébraïque ſelon la méthode maſſorétique. Les maſſorètes appellent *Schéva*, un *e* bréviſſime (car c'eſt ainſi que le nomme l'abbé Ladvocat dans ſa *Grammaire hébraïque*). » Ce » *Schéva*, dit-il, ou *e* bréviſſime ſouvent ne ſe » prononce pas, & ne ſert alors que d'ornement: » mais quelquefois auſſi il ſe prononce; & pour » lors il faut toujours lui donner le ſon de notre *e* » muet, & le prononcer comme les premières » ſyllabes de ces mots *recourir*, *debout*, *demande*, » *fenouil*, *ſelouque*, &c. ». Il remarque un peu plus loin, que toute conſonne ſuivie d'une autre conſonne a toujours un *Schéva* exprimé ou ſouſentendu, ſans quoi il ſeroit impoſſible de la prononcer.

La Grammaire générale doit adopter ce terme, puiſqu'il exiſte, pour caractériſer cet *e* muet preſque inſenſible, qui ſe fait néceſſairement entendre après toute conſonne prononcée ſans être ſuivie d'une autre voix diſtincte: comme la fin des mots *Job*, *Nil*, *fer*, ou même à la fin de *robe*, *bile*, *mère*.

On voit par ces exemples, que nous repréſentons ſouvent le *Schéva* par *e*, quoique cet *e* ſoit auſſi ſouvent le ſymbole de la voix orale & muette qu'on entend à la fin des mots *ce*, *je*, *le*, *me*, *que*, *ſe*, *te*, & que nous repréſentons encore par *eu*, comme dans *alleu*, *feu*, *jeu*, *peu*, *vœu*. Voltaire, dans des vers, dont je ne prétends pas d'ailleurs juſtifier la coupe (*Prude*, III. 6) fait rimer *e* & *eu*:

Il ſembleroit que l'on vous aſſaſſine,
Ou qu'on vous vole, ou qu'on vous bat, ou *que*
Dans le logis vous avez mis le *feu*.

La voix ſourde du *Schéva* eſt tout à fait différente, & mérite d'être diſtinguée par une dénomination propre. C'eſt une voix preſque inſenſible & néceſſairement commune à toutes les langues qui terminent quelque ſyllabe par une conſonne non muette, ou qui mettent de ſuite pluſieurs conſonnes différentes, comme dans *bleu*, *bras*, *clos*, *ſpu*, *ſtri*, *ſpré*, &c. Au contraire, l'*eu* muet eſt une voix propre à quelques langues ſeulement, & ſpécialement à la nôtre, où il eſt ordinairement repréſenté par un *e* & prononcé bien plus fortement que le *Schéva*, du moins dans bien des occurrences: car il nous arrive quelquefois de ne lui donner pas plus de vigueur qu'au *Schéva*. Nous prononçons, par exemple, bien pleinement *je veux*, en deux ſyllabes différentes, dans le diſcours ſoutenu; mais dans le diſcours ordinaire, nous prononçons brièvement & ſourdement, comme s'il y avoit *j'veux* en une ſeule ſyllabe: dans le premier cas, nous prononçons en effet l'*eu* muet; & dans le ſecond, c'eſt le ſimple *Schéva*.

Cette prononciation ſourde & rapide a ſouvent amené dans l'écriture la ſuppreſſion du *Schéva*, qu'on y avoit d'abord écrit: nous écrivons aujourd'hui *remercîment*, *ingenûment*, *enjoûment*, qu'on écrivoit autrefois *remerciement*, *ingénuement*, *enjouement*: l'Académie, dans ſon Dictionnaire en 1740, écrivoit *Jartière* ou *Jarretière*, *Chartier* ou *Charretier*; & le Trévoux écrit encore *Calçon* ou *Caleçon*. Cela eſt indifférent pour la prononciation, parce qu'entre deux conſonnes il eſt impoſſible de ne pas faire ſentir un *Schéva*. C'eſt donc une raiſon d'étymologie ou d'analogie qui doit le faire écrire ou ſupprimer: ainſi, *Jaretière* & *Charetier* valent mieux que *Jartière* & *Chartier*, à cauſe de *Jaret* & *Charette*; & c'eſt auſſi l'orthographe excluſive de l'Académie en 1762. (*M.* BEAUZÉE.)

SCHOLIASTE, ſ. m. *Belles-Lettres.* Écrivain qui commente ou qui explique l'ouvrage d'un autre.

Ce mot eſt dérivé du grec σχολὴ, *ouvrage*, *explication*.

Nous avons pluſieurs *Scholiaſtes* grecs anonymes des poètes grecs, dont on ne connoît pas les temps, tels que l'interprète anonyme de l'expédition des argonautes d'Apollonius de Rhodes, le *Scholiaſte* d'Ariſtophane, ceux d'Euripide, de Sophocle, & d'Eſchile, ceux d'Héſiode, de Théocrite, & de Pindare.

Thucydide, Platon, & Ariſtote ont auſſi eu leurs *Scholiaſtes*.

On a également des *Scholiaſtes* ſur quelques anciens poètes latins, comme Horace, Juvénal, Perſe; mais au jugement des Savants, tout ce que nous avons ſous le nom de ces anciens interprètes eſt fort incertain, &, qui plus eſt, fort défectueux. *Voyez* Baillet, *Jugement des Savants, tom. II, p.* 189, 190; & 191. (ANONYME.)

(N.) SEMBLER, PAROÎTRE. *Synonymes.* Il *ſemble*, au premier coup d'œil, que ces deux mots ſont entièrement ſynonymes; mais il *paroît*, quand on y regarde de plus près, qu'ils ont des différences aſſez bien caractériſées par l'uſage.

La période même par où je viens de débuter, & dans laquelle il eſt viſible qu'on ne tranſpoſeroit pas indifféremment ces deux verbes, peut donner l'idée de ce qui les différencie. *Sembler* annonce un réſultat d'apparences plus légères, plus foibles, plus douteuſes: *Paroître*, un réſultat d'apparences plus poſitives, plus fortes, plus certaines.

Les commencements du règne de Néron *ſemblèrent* promettre aux romains un prince bienfeſant & ami de l'humanité; mais il ne *parut* que trop dans la ſuite, que ces belles apparences n'étoient

qu'un manège de l'hypocriſie, & un voile pour cacher le monſtre juſqu'au moment où il pourroit s'abandonner ſans retenue & ſans crainte à toutes les fureurs de ſon caractère atroce.

Il eſt plus honnête de dire, *Je le ferai ſi bon vous ſemble*, que de dire, *ſi cela vous paroit à propos* : c'eſt que, dans le premier cas, on annonce une ſoumiſſion aveugle & une obéiſſance entière à une ſimple fantaiſie ; au lieu que, dans le ſecond cas, on a l'air de ne vouloir ſe ſoumettre qu'à une déciſion réfléchie & jugée raiſonnable.
(*M.* Beauzée.)

SENS, ſ. m. *Grammaire.* Ce mot eſt ſouvent ſynonyme de *Signification* & d'*Acception* ; & quand on n'a qu'à indiquer, d'une manière vague & indéfinie, la repréſentation dont les mots ſont chargés, on peut ſe ſervir indifféremment de l'un ou de l'autre de ces trois termes. Mais il y a bien des circonſtances où le choix n'en eſt pas indifférent, parce qu'ils ſont diſtingués l'un de l'autre par des idées acceſſoires qu'il ne faut pas confondre, ſi l'on veut donner au langage grammatical le mérite de la juſteſſe, dont on ne ſauroit faire aſſez de cas. Il eſt donc important d'examiner les différences de ces ſynonymes. Je commencerai par les deux mots *Signification* & *Acception*, & je paſſerai enſuite au détail des différents *Sens* que le grammairien peut enviſager dans les mots ou dans les phraſes.

Chaque mot a d'abord une *Signification* primitive & fondamentale, qui lui vient de la déciſion conſtante de l'uſage, & qui doit être le principal objet à déterminer dans un Dictionnaire, ainſi que dans la traduction littérale d'une langue en une autre ; mais quelquefois le mot eſt pris avec abſtraction de l'objet qu'il repréſente, pour n'être conſidéré que dans les éléments matériels dont il peut être compoſé, ou pour être rapporté à la claſſe de mots à laquelle il apartient. Si l'on dit, par exemple, qu'un *Rudiment* eſt un livre qui contient les éléments de la langue latine, choiſis avec ſageſſe, diſpoſés avec intelligence, énoncés avec clarté ; c'eſt faire connoître la *Signification* primitive & fondamentale du mot : mais ſi l'on dit que *Rudiment* eſt un mot de trois ſyllabes, ou un nom du genre maſculin ; c'eſt prendre alors le mot avec abſtraction de toute *Signification* déterminée, quoiqu'on ne puiſſe le conſidérer comme mot, ſans lui en ſuppoſer une. Ces deux diverſes manières d'enviſager la *Signification* primitive d'un mot, en ſont des *Acceptions* différentes, parce que le mot eſt pris (*accipitur*) ou pour lui-même ou pour ce dont il eſt le ſigne. Si la *Signification* primitive du mot y eſt directement & déterminément enviſagée, le mot eſt pris dans une *Acception formelle* : telle eſt l'*Acception* du mot *Rudiment* dans le premier exemple. Si la *Signification* primitive du mot n'y eſt point enviſagée déterminément, qu'elle n'y ſoit que ſuppoſée, que l'on en faſſe abſtraction, & que l'attention ne ſoit fixée immédiatement que ſur le matériel du mot ; il eſt pris alors dans une Acception *matérielle* : telle eſt l'*Acception* du mot *Rudiment* dans le ſecond exemple.

En m'expliquant (*article* mot) ſur ce qui concerne la *Signification* primitive des mots, j'y ai diſtingué la *Signification* objective & la *Signification* formelle : ce que je rappelle, afin de faire obſerver la différence qu'il y a entre la *Signification* & l'*Acception* formelle. La *Signification* objective, c'eſt l'idée fondamentale qui eſt l'objet individuel de la *Signification* du mot, & qui peut être repréſentée par des mots de différentes eſpeces. La *Signification* formelle, c'eſt la manière particuliere dont le mot préſente à l'eſprit l'objet dont il eſt le ſigne, laquelle eſt commune à tous les mots de la même eſpèce, & ne peut convenir à ceux des autres eſpèces. La *Signification* objective & la *Signification* formelle conſtituent la *Signification* primitive & totale du mot. Or il s'agit toujours de cette *Signification* totale dans l'*Acception*, ſoit formelle ſoit matérielle, du mot, ſelon que cette *Signification* totale y eſt enviſagée déterminément, ou que l'on en fait abſtraction pour ne s'occuper déterminément que du matériel du mot.

Mais la *Signification* objective eſt elle-même ſujette à différentes *Acceptions*, parce que le même mot matériel peut être deſtiné, par l'uſage, à être, ſelon la diverſité des occurences, le ſigne primitif de diverſes idées fondamentales. Par exemple, le mot françois *coin* exprime quelquefois une ſorte de fruit (*malum cydonium*) ; d'autres fois un angle (*angulus*) ; tantôt un inſtrument méchanique pour fendre (*cuneus*) ; & tantôt un autre inſtrument deſtiné à marquer les médailles de la monnoie (*typus*) : ce ſont autant d'*Acceptions* différentes du mot *coin*, parce qu'il eſt fondamentalement le ſigne primitif de chacun de ces objets, que l'on ne déſigne dans notre langue par aucun autre nom. Chacune de ces *Acceptions* eſt formelle, puiſqu'on y enviſage directement la *Signification* primitive du mot : mais on peut les nommer *diſtinctives*, puiſqu'on y diſtingue l'une des *Significations* primitives que l'uſage a attachées au mot, de toutes les autres dont il eſt ſuſceptible. Il ne laiſſe pas d'y avoir dans notre langue, & apparemment dans toutes les autres, bien des mots ſuſceptibles de pluſieurs *Acceptions* diſtinctives : mais il n'en réſulte aucune équivoque, parce que les circonſtances fixent aſſez l'*Acception* préciſe qui y convient, & que l'uſage n'a mis dans ce cas aucun des mots qui ſont frequemment néceſſaires dans le diſcours. Voici, par exemple, quatre phraſes différentes : *L'esprit eſt eſſenciellement indiviſible ; La lettre tue & l'esprit vivifie ; Reprenez vos esprits ; Ce fœtus a été conſervé dans l'esprit de vin.* Le mot *eſprit* y a quatre *Acceptions* diſtinctives qui ſe préſentent ſans équivoque à quiconque ſait la langue françoiſe, & que, par cette raiſon même, je me diſpenſerai d'indiquer plus amplement.

Digitized by Google

Outre toutes les *Acceptions* dont on vient de parler, les mots qui ont une *Signification* générale, comme les noms appellatifs, les adjectifs, & les verbes, ſont encore ſuſceptibles d'une autre eſpèce d'*Acception* que l'oo peut nommer *déterminative*.

Les *Acceptions* déterminatives des noms appellatifs dépendent de la manière dont ils ſont employés, & qui fait qu'ils préſentent à l'eſprit, ou l'idée abſtraite de la nature commune qui conſtitue leur *Signification* primitive, ou la totaliré des individus en qui ſe trouve cette nature, ou ſeulemeor une partie indéfinie de ces individus, ou enfin un ou plnſieurs de ces individus préciſément déterminés. Selon ces différents aſpects, l'*Acception* eſt ou *ſpécifique*, ou *univerſelle*, ou *particulière*, ou *ſingulière*. Ainſi, quand on dit, *agir en* HOMME, on prend le nom *homme* dans une *Acception* ſpécifique, puiſqu'on n'enviſage que l'idée de la nature humaine. Si l'on dit, *tous les* HOMMES *ſont avides de bonheur*, le même nom *homme* a une *Acception* univerſelle, parce qu'il déſigne tous les individus de l'eſpèce humaioe; *quelques* HOMMES *ont l'ame élevée*, ici le nom *homme* eſt pris dans une *Acception* particulière, parce qu'on n'indique qu'une partie indéfinie de la totalité des individus de l'eſpèce; *cet* HOMME (en parlant de Céſar) *avoit un génie ſupérieur*, *ces douze* HOMMES (en parlant des apôtres) *n'avoient par eux-mêmes rien de ce qui peut aſſûrer le ſuccès d'un projet auſſi vaſte que l'établiſſement du chriſtianiſme*, le nom *homme*, dans ces deux exemples, a une *Acception* ſingulière, parce qu'il ſert à déterminer préciſément, dans l'une des phraſes, un individu, & dans l'autre, douze individus de l'eſpèce humaine. On peut voir, au *mot* NOM (*art.* 1, §. 1, *n.* 3), les différents moyens de modifier ainſi l'éteodue des noms appellatifs.

Pluſieurs adjectifs, des verbes, & des adverbes, ſont également ſuſceptibles de différentes *Acceptions* déterminatives, qui ſont toujours indiquées par les compléments qui les accompagnent, & dont l'effet eſt de reſtreindre la *Signification* primitive & fondamentale de ces mots: *un homme* SAVANT, *un homme* SAVANT *en Grammaire*, *un homme très-*SAVANT, *un homme plus* SAVANT *qu'un autre*; voilà l'adjectif *ſavant* pris ſous quatre *Acceptions* différentes, en conſervant toujours la même *Signification*. Il eo ſeroit de même des adverbes & des verbes, ſelon qu'ils auroient tel ou tel complément ou qu'ils n'en auroient point. *Voyez* COMPLÉMENT.

Il paroît évidemment, par tont ce qui vient d'être dit, que toutes les eſpèces d'*Acceptions* dont les mots en général & les différentes ſortes de mots en particulier peuvent être ſuſceptibles, ne ſont que différents aſpects de la *Signification* primitive & fondamentale: qu'elle eſt ſuppoſée, mais qu'on en fait abſtraction dans l'*Acception* matérielle: qu'elle eſt choiſie entre pluſieurs dans les *Acceptions* diſtinctives: qu'elle eſt déterminée à la ſimple déſignation de la nature commune dans l'*Acception* ſpecifique; à celle de tous les individus de l'eſpèce dans l'*Acception* univerſelle; à l'iodicatioo d'une partie indéfinie des individus de l'eſpèce dans l'*Acception* particulière; & à celle d'un ou de pluſieurs de ces individus préciſément déterminés dans l'*Acception* ſinguliè.e: en un mot, la *Signification* primitive eſt toujours l'objet immédiat des diverſes *Acceptions*.

1. SENS *propre*, SENS *figuré*. Il n'eo eſt pas ainſi à l'egard des différents *Sens* dont un mot eſt ſuſceptible: la *ſignification* primitive en eſt plus tôt le fondement que l'objet, ſi ce o'eſt lorſque le mot eſt employé pour ſigniñer ce pour quoi il a été d'abord établi par l'uſage, ſous quelqu'une des *acceptions* qui viennent d'être détaillées; on dit alors que le mot eſt employé dans le SENS *propre*, comme quand on dit, *le feu brûle*, *la lumière nous éclaire*, *la clarté du jour*; car tous ces mots conſervent, dans ces phraſes, leur *ſignification* primitive, ſans aucune altératioo; c'eſt pourquoi ils ſoot dans le SENS *propre*.

« Mais, dit du Marſais (*Trop. part. I, art. vj*), » quand on mot eſt pris dans un autre *Sens*, » il paroît alors, pour ainſi dire, ſous une forme » empruntée, ſous une figure qui n'eſt pas ſa figure » naturelle, c'eſt à dire, celle qu'il a eue d'abord; » alors on dit que ce mot eſt dans un SENS *figuré*, » quel que puiſſe être le nom que l'on donne en» ſuite à cette figure particulière. Par exemple, *le* » FEU *de vos yeux*, *le* FEU *de l'imagination*, » *la* LUMIÈRE *de l'eſprit*, *la* CLARTÉ *d'un diſ*» *cours*.... La liaiſon, contione ce grammai» rien (*ibid. art. vij*, §. 1), qu'il y a entre les » idées aeceſſoires, je veux dire, entre les idées » qui ont raport les unes aux autres, eſt la ſource » & le principe des divers *Sens* figurés que l'on » donne aux mots. Les objets qui font ſur nous des » impreſſions, ſont tonjours accompagnés de diffé» rentes circoaſtances qui nous frapent, & par leſ» quelles nous déſignons ſouvent, ou les objets » mêmes qu'elles n'ont fait qu'accompagner, ou » ceux dont elles nous rappellent le ſouvenir.... » Souvent les idées aeceſſoires, déſignant les ob» jets avec plus de circonſtances que ne ſeroient » les noms propres de ces objets, les peignent » avec plus d'énergie ou avec plus d'agrément. » De là le ſigne pour la choſe ſignifiée, la cauſe » pour l'effet, la partie pour le Tout, l'antécédent » pour le conſéquent & les aûtres tropes. (*Voyez* » TROPE.) Comme l'une de ces idées ne ſauroit » être réveillée ſans exciter l'autre, il arrive que » l'expreſſion figurée eſt auſſi facilement entendue » que ſi l'on ſe ſervoit du mot propre; elle eſt » même ordinairement plus vive & plus agréable » quand elle eſt employée à propos, parce qu'elle » réveille plus d'une image; elle attache ou amuſe » l'imagination, & donoe aiſémeot à deviner à » l'eſprit.

» Il

» Il n'y a peut-être point de mot, dit-il ailleurs (§. 4), qui ne ſe prenne en quelque *Sens* figuré, c'eſt à dire, éloigné de ſa *Signification* propre & primitive. Les mots les plus communs & qui reviennent ſouvent dans le diſcours, ſont ceux qui ſont pris le plus ſréquemment dans un *Sens* figuré, & qui ont un plus grand nombre de ces ſortes de *Sens*: tels ſont *corps*, *âme*, *tête*, *couleur*, *avoir*, *faire*, &c.

» Un mot ne conſerve pas dans la traduction tous les *Sens* figurés qu'il a dans la langue originale: chaque langue a des expreſſions figurées qui lui ſont particulières, ſoit parce que ces expreſſions ſont tirées de certains uſages établis dans un pays & inconnus dans un autre, ſoit par quelque autre raiſon purement arbitraire.... Nous diſons *porter envie*, ce qui ne ſeroit pas entendu en latin par *ferre invidiam*: au contraire, *morem gerere alicui* eſt une façon de parler latine qui ne ſeroit pas entendue en françois, ſi on ſe contentoit de la rendre mot à mot, & que l'on traduiſit *porter la coutume à quelqu'un*, au lieu de dire, faire voir à quelqu'un qu'on ſe conforme à ſon goût, à ſa manière de vivre, être complaiſant, lui obéit.... Ainſi, quand il s'agit de traduire en une autre langue quelque expreſſion figurée, le traducteur trouve ſouvent que ſa langue n'adopte point la figure de la langue originale; alors il doit avoir recours à quelque autre expreſſion figurée de ſa propre langue, qui réponde, s'il eſt poſſible, à celle de ſon auteur. Le but de ces ſortes de traductions n'eſt que de faire entendre la penſée d'un auteur; ainſi, on doit alors s'attacher à la penſée, & non à la lettre, & parler comme l'auteur lui-même auroit parlé, ſi la langue dans laquelle on le traduit avoit été ſa langue naturelle. Mais quand il s'agit de faire entendre une langue étrangère, on doit alors traduire littéralement, afin de faire comprendre le tour original de cette langue.

» Nos Dictionnaires (§. 5) n'ont point aſſez remarqué ces différences, je veux dire, les divers *Sens* que l'on donne par figure à un même mot dans une même langue, & les différentes *Significations* que celui qui traduit eſt obligé de donner à une même expreſſion, pour faire entendre la penſée de ſon auteur. Ce ſont deux idées fort différentes que nos Dictionnaires confondent; ce qui les rend moins utiles & ſouvent nuiſibles aux commençants. Je vais faire entendre ma penſée par cet exemple.

» *Porter* ſe rend en latin dans le *Sens* propre par *ferre*: mais quand nous diſons, *porter envie*, *porter la parole*, *ſe porter bien ou mal*, &c., on ne ſe ſert plus de *ferre* pour rendre ces façons de parler en latin; la langue latine a ſes expreſſions particulières pour les exprimer; *porter* ou *ferre* ne ſont plus alors dans l'imagination de celui qui parle latin: ainſi, quand on conſidère *porter* tout ſeul & ſéparé des autres mots qui lui donnent un *Sens* figuré, on manqueroit d'exactitude dans les Dictionnaires françois-latins, ſi l'on diſoit d'abord ſimplement, que *porter* ſe rend en latin par *ferre*, *invidere*, *alloqui*, *valere*, &c.

» Pourquoi donc tombe-t-on dans la même faute dans les Dictionnaires latins-françois, quand il s'agit de traduire un mot latin? Pourquoi joint-on, à la *Signification* propre d'un mot, quelque autre *Signification* figurée, qu'il n'a jamais tout ſeul en latin? La figure n'eſt que dans notre françois, parce que nous nous ſervons d'une autre image, & par conſéquent de mots tout différents. » *Voyez* le Dictionnaire latin-françois, imprimé ſous le nom du R. P. Tachart en 1727, & quelques autres Dictionnaires nouveaux. *Mittere*, par exemple, ſignifie, y dit-on, *envoyer*, *retenir*, *arrêter*, *écrire*. N'eſt-ce pas comme ſi l'on diſoit, dans le Dictionnaire françois-latin, que *porter* ſe rend en latin par *ferre*, *invidere*, *alloqui*, *valere*? Jamais *mittere* n'a eu la *Signification* de *retenir*, *d'arrêter*, *d'écrire*, dans l'imagination d'un homme qui parloit latin. Quand Térence a dit (*Adelph. III. ij.* 37.) *lacrymas mitte*, & (*Hec. V. ij.* 14.) *miſſam iram facite*; *mittere* avoit toujours dans ſon eſprit la ſignification d'*envoyer*: *envoyez* loin de vous vos larmes, votre colère, comme on renvoie tout ce dont on veut ſe défaire; Que ſi en ces occaſions nous diſons plus tôt, *retenez vos larmes*, *retenez votre colère*, c'eſt que, pour exprimer ce *Sens*, nous avons recours à une métaphore priſe de l'action que l'on fait quand on retient un cheval avec le frein, ou quand on empêche qu'une choſe ne tombe ou ne s'échape. Ainſi, il faut toujours diſtinguer deux ſortes de traductions. (*V.* TRADUCTION, VERSION, *ſyn*) Quand on ne traduit que pour faire entendre la penſée d'un auteur, on doit rendre, s'il eſt poſſible, figure par figure, ſans s'attacher à traduire littéralement: mais quand il s'agit de donner l'intelligence d'une langue, ce qui eſt le but des Dictionnaires, on doit traduire littéralement, afin de faire entendre le *Sens* figuré qui eſt en uſage dans cette langue à l'égard d'un certain mot; autrement, c'eſt tout confondre.

» Je voudrois donc que nos Dictionnaires donnaſſent d'abord à un mot latin la *Signification* propre que ce mot avoit dans l'imagination des auteurs latins; qu'enſuite ils ajoutaſſent les divers *Sens* figurés que les latins donnoient à ce mot. Mais quand il arrive qu'un mot joint à un autre forme une expreſſion figurée, un *Sens*, une penſée que nous rendons en notre langue par une image différente de celle qui étoit en uſage en latin; alors je voudrois diſtinguer: 1°. ſi l'explication littérale qu'on a déja donnée du mot latin, ſuffit pour faire entendre à la lettre l'expreſſion figurée ou la penſée littérale du latin; en ce cas,

» je me contenterois de rendre la penſée à notre » manière ; par exemple, *mittere*, envoyer ; *mittere iram*, retenez votre colère ; *mittere epiſtolam alicui*, écrire une lettre à quelqu'un... 2°. Mais » lorſque la façon de parler latine eſt trop éloi- » gnée de la françoiſe, & que la lettre n'en peut » pas être aiſément entendue, les Dictionnaires » devroient l'expliquer d'abord littéralement, & » enſuite ajouter la phraſe françoiſe qui répond à » la latine. Par exemple, *laterem crudum lavare*, » laver une brique crue, c'eſt à dire, perdre ſon » temps & ſa peine, perdre ſon latin ; qui laveroit » une brique avant qu'elle fût cuite, ne feroit que » de la boue, & perdroit la brique. On ne doit » pas conclure de cet exemple, que jamais *lavare* » ait ſignifié en latin *perdre*, ni *later*, *temps* ou » *peine* ».

II. *SENS déterminé*, *SENS indéterminé*. Quoique chaque mot ait néceſſairement dans le diſcours une *Signification* fixe & une *Acception* déterminée, il peut néanmoins avoir un *Sens* indéterminé, en ce qu'il peut encore laiſſer dans l'eſprit quelque incertitude ſur la détermination préciſe & individuelle des ſujets dont on parle, des objets que l'on déſigne.

Que l'on diſe, par exemple, *Des HOMMES ont cru que les animaux ſont de pures machines ; Un HOMME d'une naiſſance incertaine jeta les premiers fondements de la capitale du monde :* le nom *homme*, qui a dans ces deux exemples une *Signification* fixe, qui y eſt pris ſous une *Acception* formelle & déterminative, y conſerve encore un *Sens* indéterminé ; parce que la détermination individuelle des ſujets qu'il y déſigne n'y eſt pas aſſez complète ; il peut y avoir encore de l'incertitude ſur cette détermination totale, pour ceux du moins qui ignoreroient l'hiſtoire du Carteſianiſme & celle de Rome ; ce qui prouve que la lumière de ceux qui ne reſteroient point indécis à cet égard après avoir entendu ces deux propoſitions, leur viendroit d'ailleurs que du *Sens* même du mot *homme*.

Mais ſi l'on dit, *Les CARTÉSIENS ont cru que les animaux ſont de pures machines ; ROMULUS jeta les premiers fondements de la capitale du monde :* ces deux propoſitions ne laiſſent plus aucune incertitude ſur la déterminatioo individuelle des *hommes* dont il eſt queſtion ; le *Sens* en eſt entièrement déterminé.

III. *SENS actif*, *SENS paſſif*. Un mot eſt employé dans un *Sens* actif, quand le ſujet auquel il ſe raporte eſt enviſagé comme le principe de l'action énoncée par ce mot ; il eſt employé dans le *Sens* paſſif, quand le ſujet auquel il a raport eſt conſidéré comme le terme de l'impreſſion produite par l'actioo que ce mot énonce. Par exemple, les mots *aide* & *ſecours* ſont pris dans un *Sens* actif, quand on dit, *Mon AIDE*, ou *mon SECOURS vous eſt inutile ;* car c'eſt comme ſi l'on diſoit, *L'AIDE* ou *le SECOURS que je vous donnerois vous eſt inutile :* mais ces mêmes mots ſont dans un *Sens* paſſif, ſi l'on dit, *Accourez à mon AIDE*, *venez à mon SECOURS ;* car ces mots marquent alors l'*aide* ou le *ſecours* que l'on me donnera, dont je ſuis le terme & non pas le principe (*Voyez* Vaugelas, *Rem.* 141). *Cet enfant SE GATE*, pour dire qu'il tache ſes hardes, eſt une phraſe où les deux mots *ſe gâte* ont le *Sens* actif, parce que *l'enfant*, auquel ils ſe raportent, eſt enviſagé comme principe de l'action de *gâter ; Cette robe SE GATE*, eſt une autre phraſe où les deux mêmes mots ont le *Sens* paſſif, parce que la *robe*, à laquelle ils ont raport, eſt conſidérée comme le terme de l'impreſſioo produite par l'action de *gâter*. *Voyez* PASSIF.

» Simon, dans l'Andrienne (I. *ij*, 17), rap- » pelle à Soſie les bienfaits dont il l'a comblé : » *Me remettre ainſi vos bienfaits devant les » ieux*, lui dit Soſie, *c'eſt me reprocher que je » les ai oubliés* (Iſthæc commemoratio quaſi ex- » probatio eſt IMMEMORIS beneficii). Les inter- » prètes, d'accord entre eux pour le fond de la » penſée, ne le ſont pas pour le *Sens* d'*immé- » moris :* ſe doit-il prendre dans un *Sens* actif » ou dans un *Sens* paſſif ? Madame Dacier dit » que ce mot peut être expliqué des deux ma- » nières : *exprobatio mei IMMEMORIS*, & alors » *immemoris* eſt actif ; on bien *exprobratio be- » neficii IMMEMORIS*, le reproche d'un bienfait » oublié, & alors *immemoris* eſt paſſif. Selon » cette eſplication, quand *immemor* veut dire » *celui qui a oublié*, il eſt pris dans un *Sens* » actif ; au lieu que quand il ſignifie *ce qui eſt* » *oublié*, il eſt dans un *Sens* paſſif, du moins » par raport à notre manière de traduire » littéra- lement. (*Voyez* du Marſais, *Trop. part. III*, *art. iij.*) Cicéron a dit, dans le *Sens* actif, *Adeòne IMMEMOR rerum à me geſtarum eſſe videor* ; & Tacite a dit bien décidémeot dans le *Sens* paſſif, *immemor beneficium*. C'eſt la même choſe du mot oppoſé *memor*. Plaute l'emploie dans le *Sens* actif, quand il dit *fac fis promiſſi MEMOR* (Pſeud.) ; & *MEMOREM mones* (Capt.) : au contraire Horace l'emploie dans le *Sens* paſſif, lorſqu'il dit :

Impreſſit MEMOREM dente labris notam.

I. Od. 11.

Du Marſais (*loc. cit.*) tire, de ce double *Sens* de ces mots, une conſéqoence que je ne crois point juſte ; c'eſt qu'en latin ils ſeroient dans un *Sens* oeutre. Il me ſemble que cet habile grammairien oublie ici la *Signification* du mot *neutre*, c'eſt à dire, ſelon lui-même, ni actif oi paſſif : or on ne pent pas dire qu'un mot qni pent ſe prendre alternativement dans un *Sens* actif & dans un *Sens* paſſif, ait un *Sens* neutre ; de même qu'on ne peut pas dire qu'un nom, comme *finis*, tantôt

Digitized by Google

maſculin & tantôt féminin, ſoit du genre neutre. Il faut dire que dans telle phraſe le mot a un *Sens* actif, dans telle autre un *Sens* paſſif, & qu'en lui-même il eſt ſuſceptible de deux *Sens* (*utriuſque*, & non pas *neutrius*). C'eſt peut-être alors qu'il faut dire que le *Sens* en eſt par lui-même indéterminé, & qu'il devient déterminé par l'uſage que l'on en fait.

D'après les notions que j'ai données du *Sens* actif & du *Sens* paſſif, ſi l'on vouloit reconnoître un *Sens* neutre, il faudroit l'attribuer à un mot eſſenciellement actif, dont le ſujet ne ſeroit enviſagé ni comme principe ni comme terme de l'action énoncée par ce mot : or cela eſt abſolument impoſſible, parce que tout ſujet auquel ſe raporte une action en eſt néceſſairement le principe ou le terme.

Une des cauſes qui a jeté du Marſais dans cette mépriſe, c'eſt qu'il a confondu *Sens* & *Signification* ; ce qui eſt pourtant fort différent : tout mot, pris dans une *Acception* formelle a une *Signification* active, ou paſſive, ou neutre, ſelon qu'il exprime une action, une paſſion, ou quelque choſe qui n'eſt ni action ni paſſion ; mais il a cette *Signification* par lui-même & indépendamment des circonſtances des phraſes : au lieu que les mots ſuſceptibles du *Sens* actif ou du *Sens* paſſif, ne le ſont qu'en vertu des circonſtances de la phraſe ; hors de là ils ſont indéterminés à cet égard.

IV. *Sens abſolu*, *Sens relatif*. J'en ai parlé ailleurs, & je n'ai rien à en dire de plus. *Voyez* Relatif, *art. II.*

V. *Sens collectif*, *Sens diſtributif*. Ceci ne peut regarder que les mots pris dans une *Acception* univerſelle : or il faut diſtinguer deux ſortes d'univerſalité, l'une métaphyſique, & l'autre morale. L'univerſalité eſt métaphyſique, quand elle eſt ſans exception ; comme *tout* HOMME *eſt mortel*. L'univerſalité eſt morale, quand elle eſt ſuſceptible de quelque exception ; comme *tout* VIEILLARD *loue le temps paſſé*. C'eſt donc à l'égard des mots, pris dans une *Acception* univerſelle, qu'il y a *Sens* collectif ou *Sens* diſtributif. Ils ſont dans un *Sens* collectif, quand ils énoncent la totalité des individus, ſimplement comme totalité ; ils ſont dans un *Sens* diſtributif, quand on y enviſage chacun des individus ſéparément. Par exemple, quand on dit en France que *les* ÉVÊQUES *jugent infailliblement en matière de foi*, le nom *évêques* y eſt pris ſeulement dans le *Sens* collectif, parce que la propoſition n'eſt vraie que du corps épiſcopal, & non pas de chaque évêque en particulier, ce qui ſeroit le *Sens* diſtributif. Lorſque l'univerſalité eſt morale, il n'y a de même que le *Sens* collectif qui puiſſe être regardé comme vrai ; le *Sens* diſtributif y eſt néceſſairement faux à cauſe des exceptions : ainſi, dans cette propoſition, *tout* VIEILLARD *loue le temps paſſé*, il n'y a de vrai que le *Sens* collectif, parce que cela eſt aſſez généralement vrai, *ut plurimum* ; le *Sens* diſtributif en eſt faux, parce qu'il ſe trouve des vieillards équitables qui ne louent que ce qui mérite d'être loué. Lorſque l'univerſalité eſt métaphyſique & qu'elle n'indique pas individuellement la totalité, il y a vérité dans le *Sens* collectif & dans le *Sens* diſtributif, parce que l'énoncé eſt vrai de tous & de chacun des individus ; comme, *tout* HOMME *eſt mortel*.

VI. *Sens compoſé*, *Sens diviſé*. Je vas tranſcrire ici ce qu'en a dit du Marſais, *Trop. part. III*, *art. viij*.

» Quand l'Évangile dit (*Mat. xj*, 5), *Les* » *AVEUGLES voient*, *les* BOITEUX *marchent* ; » ces termes, *les aveugles*, *les boiteux*, ſe » prennent en cette occaſion dans le *Sens* diviſé ; » c'eſt à dire que ce mot *aveugles* ſe dit là de » ceux qui étoient aveugles, & qui ne le ſont plus ; » ils ſont diviſés, pour ainſi dire, de leur aveugle- » ment, car les aveugles, en tant qu'aveugles (ce » qui ſeroit le *Sens* compoſé), ne voient pas.

» L'Évangile (*Mat. xxvj*, 6) parle d'un certain » Simon, appelé *le Lépreux*, parce qu'il l'avoit » été ; c'eſt le *Sens* diviſé.

» Ainſi, quand S. Paul a dit (I. *Cor. vj*, 9), » que *les* IDOLATRES *n'entreront point dans* » *le royaume des cieux*, il a parlé des *idolâtres* » dant le *Sens* compoſé, c'eſt à dire, de ceux » qui demeureront dans l'idolatrie. Les idolâtres, » en tant qu'idolâtres, n'entreront pas dans le » royaume des cieux ; c'eſt le *Sens* compoſé : mais » les idolâtres qui auront quitté l'idolatrie & qui » auront fait pénitence, entreront dans le royaume » des cieux ; c'eſt le *Sens* diviſé.

» Apelle ayant expoſé, ſelon ſa coutume, un » tableau à la critique du Public, un cordonnier » cenſura la chauſſure d'une figure de ce tableau : » Apelle réforma ce que le cordonnier avoit » blâmé. Mais le lendemain, le cordonnier ayant » trouvé à redire à une jambe, Apelle lui dit » qu'un cordonnier ne devoit juger que de la » chauſſure ; d'où eſt venu le proverbe, *Ne ſutor* » *ultrà crepidam*, ſuppléez *judicet*. La récnſa- » tion qu'Apelle fit de ce cordonnier étoit plus » piquante que raiſonnable : un cordonnier, en » tant que cordonnier, ne doit juger que de ce » qui eſt de ſon métier ; mais ſi ce cordonnier a » d'autres lumières, il ne doit point être récnſé, » par cela ſeul qu'il eſt cordonnier : en tant que » cordonnier (ce qui eſt le *Sens* compoſé), il » juge ſi un ſoulier eſt bien fait & bien peint ; » & en tant qu'il a des connoiſſances ſupérieures à » ſon métier, il eſt juge compétent ſur d'autres » points, il juge alors dans le *Sens* diviſé, par ra- » port à ſon métier de cordonnier.

» Ovide, parlant du ſacrifice d'Iphigénie (*Met. xij*, » 29), dit que *l'intérêt public triompha de la* » *tendreſſe paternelle* [& que] *le roi vainquit* » *le père* ; *poſtquam pietatem publica cauſa* ;

» *rexque patrem vicit.* Ces dernières paroles ſont » dans un *Sens* diviſé. Agamemnon, ſe regardant » comme roi, étouffe les ſentiments qu'il reſſent » comme père.

» Dans le *Sens* compoſé, un mot conſerve ſa » *Signification* à tous égards, & cette *Significa-* » *tion* entre dans la compoſition du *Sens* de toute » la phraſe : au lieu que dans le *Sens* diviſé, ce n'eſt » qu'en un certain *Sens* & avec reſtriction qu'un » mot conſerve ſon ancienne *Signification* ».

VII. *Sens littéral, Sens ſpirituel.* C'eſt encore du Marſais qui va parler (*Ibid. art. jx*).

» Le *Sens* littéral eſt celui que les mots ex- » citent d'abord dans l'eſprit de ceux qui entendent » une langue; c'eſt le *Sens* qui ſe préſente na- » turellement à l'eſprit. Entendre une expreſſion » littéralement, c'eſt la prendre au pied de la » lettre. *Quæ dicta ſunt ſecundùm litteram ac-* » *cipere, id eſt, non aliter intelligere quam* » *littera ſonat* (*Aug.* Gen. ad lit. *lib. VIII*, » *cap. ij, tom. III*); c'eſt le *Sens* que les paroles » ſignifient immédiatement, *is quem verba imme-* » *diatè ſignificant.*

» Le *Sens* ſpirituel eſt celui que le *Sens* lit- » téral renferme; il eſt enté, pour ainſi dire, ſur » le *Sens* littéral; c'eſt celui que les choſes ſigni- » fiées par le *Sens* littéral font naître dans l'eſprit. » Ainſi, dans les paraboles, dans les fables, dans » les allégories, il y a d'abord un *Sens* littéral : » on dit, par exemple, qu'un loup & un agneau » vinrent boire à un même ruiſſeau; que le loup » ayant cherché querelle à l'agneau, il le dévora. » Si vous vous attachez ſimplement à la lettre, » vous ne verrez dans ces paroles qu'une ſimple » aventure arrivée à deux animaux : mais cette » narration a un autre objet; on a deſſein de vous » faire voir que les foibles ſont quelquefois oppri- » més par ceux qui ſont plus puiſſants : & voilà » le *Sens* ſpirituel, qui eſt toujours fondé ſur le » *Sens* littéral ».

§. 1. *Diviſion du Sens littéral.* » Le *Sens* » littéral eſt donc de deux ſortes.

1. » Il y a un *Sens* littéral *rigoureux*; c'eſt le » *Sens* propre d'un mot, c'eſt la lettre priſe à la » rigueur, *ſtrictè.*

2. » La ſeconde eſpèce de *Sens* littéral, c'eſt » celui que les expreſſions figurées dont nous » avons parlé préſentent naturellement à l'eſprit » de ceux qui entendent bien une langue; c'eſt » un *Sens* littéral *figuré*: par exemple, quand on » dit d'un Politique, qu'*il sème à propos la di-* » *viſion entre ſes propres ennemis*; *ſemer* ne ſe » doit pas entendre à la rigueur, ſelon le *Sens* » propre, & de la même manière qu'on dit *ſemer* » *du bled*; mais ce mot ne laiſſe pas d'avoir un » *Sens* littéral, qui eſt un *Sens* figuré qui ſe » préſente naturellement à l'eſprit. La lettre ne » doit pas toujours être priſe à la rigueur; elle » tue, dit S. Paul (II. *Cor. iij*, 6) : on ne doit » point exclure toute *Signification* métaphorique » & figurée. Il faut bien ſe garder, dit S. Au- » guſtin (*De doct. Chriſt. lib. III, cap. v,* » *tom. III*, Paris, 1685), de prendre à la lettre » une façon de parler figurée; & c'eſt à cela qu'il » faut appliquer ce paſſage de S. Paul, *La lettre* » *tue, & l'eſprit donne la vie. In principio ca-* » *vendum eſt ne figuratam loquutionem ad lit-* » *teram accipias; & ad hoc enim pertinet quod* » *ait apoſtolus*, Littera occidit, ſpiritus autem » vivificat.

» Il faut s'attacher au *Sens* que les mots exci- » teut naturellement dans notre eſprit, quand nous » ne ſommes point prévenus & que nous ſommes » dans l'état tranquile de la raiſon : voilà le véritable » *Sens* littéral figuré; c'eſt celui-là qu'il faut don- » ner aux lois, aux Canons, aux textes des coutumes, » & même à l'Écriture ſainte.

» Quand Jéſus-Chriſt a dit (*Luc. jx*, 62), » *Celui qui met la main à la charrue & qui* » *regarde derrière lui, n'eſt point propre pour* » *le royaume de Dieu*; on voit bien qu'il n'a pas » voulu dire qu'un laboureur, qui en travaillant » tourne quelquefois la tête, n'eſt pas propre pour » le ciel; le vrai *Sens* que ces paroles préſentent » naturellement à l'eſprit, c'eſt que ceux qui ont » commencé à mener une vie chrétienne & à être » diſciples de Jéſus-Chriſt, ne doivent pas changer » de conduite ni de doctrine, s'ils veulent être » ſauvés : c'eſt donc là un *Sens* littéral figuré. Il » en eſt de même des autres paſſages de l'Évan- » gile, où Jéſus-Chriſt dit (*Matth. v*, 39), de pré- » ſenter la joue gauche à celui qui nous a frapés » ſur la droite, & (*ibid.* 29, 30) de s'arracher » la main ou l'œil qui eſt un ſujet de ſcandale : » il faut entendre ces paroles de la même manière » qu'on entend toutes les expreſſions métaphori- » ques & figurées; ce ne ſeroit pas leur donner » leur vrai *Sens*, que de les entendre ſelon le » *Sens* littéral pris à la rigueur; elles doivent être » entendues ſelon la ſeconde ſorte de *Sens* littéral, » qui réduit toutes ces façons de parler figurées à » leur juſte valeur, c'eſt à dire, au *Sens* qu'elles » avoient dans l'eſprit de celui qui a parlé, & qu'elles » excitent dans l'eſprit de ceux qui entendent la » langue où l'expreſſion figurée eſt autoriſée par » l'uſage. *Lorſque nous donnons au blé le nom* » *de* Cérès, dit Cicéron (*De nat. deor. lib. III*, » *n°.* 41, aliter *xvj*), *& au vin le nom de* » Bacchus, *nous nous ſervons d'une façon de* » *parler uſitée en notre langue, & perſonne n'eſt* » *aſſez dépourvu de ſens pour prendre ces paroles* » *à la rigueur de la lettre.*

» Il y a ſouvent dans le langage des hommes » un *Sens* littéral qui eſt caché, & que les cir- » conſtances des choſes découvrent; ainſi, il arrive » ſouvent que la même propoſition a un tel *Sens* » dans la bouche ou dans les écrits d'un certain

» homme, & qu'elle en a un autre dans le diſcours » & dans les ouvrages d'un autre homme : mais il » ne faut pas légèrement donner des *Sens* déſa- » vantageux aux paroles de ceux qui ne penſent » pas en tout comme nous; il faut que ces *Sens* » cachés ſoient ſi facilement dévelopés par les » circonſtances, qu'un homme de bon ſens qui » n'eſt pas prévenu ne puiſſe pas s'y méprendre. » Nos préventions nous rendent toujours injuſtes, » & nous font ſouvent prêter aux autres des ſenti- » ments qu'ils déteſtent auſſi ſincèrement que nous » les déteſtons.

» Au reſte, je viens d'obſerver que le *Sens* lit- » téral figuré eſt celui que les paroles excitent » naturellement dans l'eſprit de ceux qui entendent » la langue où l'expreſſion figurée eſt autoriſée » par l'uſage : ainſi, pour bien entendre le véritable » *Sens* littéral d'un auteur, il ne ſuffit pas d'en- » tendre les mots particuliers dont il s'eſt ſervi, » il faut encore bien entendre les façons de parler » uſitées dans le langage de cet auteur; ſans quoi, » ou l'on n'entendra point le paſſage, ou l'on » tombera dans des contre-ſens. En françois, » *donner parole*, veut dire *promettre*; en latin, » *verba dare*, ſignifie *tromper : pœnas dare* » *alicui*, ne veut pas dire *donner de la peine à* » *quelqu'un*, lui faire de la peine; il veut dire » au contraire, *être puni par quelqu'un*, lui donner » la ſatisfaction qu'il exige de nous, lui donner » notre ſupplice en payement, comme on paye » une amende. Quand Properce dit à Cinthie, » *Dabis mihi, Perfida, Pœnas* (II. *Eleg.* v. 3), » il ne veut pas dire, *Perfide, vous m'allez cauſer* » *bien des tourments*; il lui dit au contraire, » qu'il la fera repentir de ſa perfidie.

» Il n'eſt pas poſſible d'entendre le *Sens* littéral » de l'Écriture ſainte, ſi l'on n'a aucune connoiſ- » ſance des hébraïſmes & des helléniſmes, c'eſt à » dire, des façons de parler de la langue hébraïque » & de la langue grèque. Lorſque les interprètes tra- » duiſent à la rigueur de la lettre, ils rendent les » mots, & non le véritable *Sens* : de là vient » qu'il y a, par exemple, dans les Pſeaumes, » pluſieurs verſets qui ne ſont pas intelligibles en » latin. *Montes Dei* (*Pſ.* 35), ne veut pas dire, » *montagnes conſacrées à Dieu*, mais *de hautes* » *montagnes* ». *Voyez* IDIOTISME & SUPER- LATIF.

» Dans le nouveau Teſtament même il y a » pluſieurs paſſages qui ne ſauroient être entendus » ſans la connoiſſance des idiotiſmes, c'eſt à dire, » des façons de parler des auteurs originaux. Le » mot hébreu qui répond au mot latin *verbum*, » ſe prend ordinairement en hébreu pour *choſe* » ſignifiée par la parole; c'eſt le mot générique » qui répond à *negotium* ou *res* des latins. *Tran-* » *ſeamus uſque Bethleem, & videamus hoc VER-* » *BUM quod factum eſt* (*Luc. ij*, 15); paſſons » juſqu'à Béthléem, & voyons ce qui y eſt arrivé. » Ainſi, lorſqu'au troiſième verſet du *chap.* 8 du » *Deutéronome*, il eſt dit, (*Deus*) *dedit tibi* » *cibum manna quod ignorabas tu & patres* » *tui, ut oſtenderet tibi quod non in ſolo pane* » *vivat homo, ſed in omni verbo quod egreditur* » *de ore Dei*; vous voyez que *in omni verbo* » ſignifie *in omni re*, c'eſt à dire, *de tout ce* » *que Dieu dit*, ou *veut, qui ſerve de nourriture.* » C'eſt dans ce même *Sens* que Jéſus-Chriſt a » cité ce paſſage : le démon lui propoſoit de » changer les pierres en pain; il n'eſt pas néceſ- » ſaire de faire ce changement, répond Jéſus- » Chriſt, *car l'homme ne vit pas ſeulement de* » *pain, il ſe nourrit encore de tout ce qui plaît* » *à Dieu de lui donner pour nourriture, de tout* » *ce que Dieu dit qui ſervira de nourriture.* » (*Matth. iv*, 4). Voilà le *Sens* littéral; celui » qu'on donne communément à ces paroles, n'eſt » qu'un *Sens* moral ».

§. 2. *Diviſion du* SENS *ſpirituel.* » Le *Sens* » ſpirituel eſt auſſi de pluſieurs ſortes : 1. Le *SENS* » *moral*. 2. Le *SENS allégorique*. 3. Le *SENS* » *anagogique* ».

1. *SENS moral.* » Le *Sens* moral eſt une » interprétation ſelon laquelle on tire quelque » inſtruction pour les mœurs. On donne un *Sens* » moral des hiſtoires, des fables, *&c.* Il n'y a » rien de ſi profane dont on ne puiſſe tirer des » moralités, ni rien de ſi ſérieux qu'on ne puiſſe » tourner en burleſque. Telle eſt la liaiſon que » les idées ont les unes avec les autres : le moindre » raport réveille une idée de moralité dans un » homme dont le goût eſt tourné du côté de la » Morale; & au contraire, celui dont l'imagina- » tion aime le burleſque, trouve du burleſque par- » tout.

» Thomas Walleis, jacobin anglois, fit im- » primer vers la fin du quinzième ſiècle, à l'uſage » des prédicateurs, une explication morale des Mé- » tamorphoſes d'Ovide : nous avons le Virgile tra- » veſti de Scarron. Ovide n'avoit point penſé à la Mo- » rale que Walleis lui prête; & Virgile n'a jamais » eu les idées burleſques que Scarron a trouvées » dans ſon Énéide. Il n'en eſt pas de même des » fables morales : leurs auteurs mêmes nous en » découvrent les moralités; elles ſont tirées du » texte, comme une conſéquence eſt tirée de ſon » principe ».

2. *SENS allégorique.* » Le *Sens* allégorique ſe » tire d'un diſcours, qui, à le prendre dans ſon » *Sens* propre, ſignifie toute autre choſe : c'eſt une » hiſtoire qui eſt l'image d'une autre hiſtoire ou de » quelque autre penſée ». *Voyez* ALLÉGORIE.

» L'eſprit humain a bien de la peine à demeurer » indéterminé ſur les cauſes dont il voit ou dont » il reſſent les effets; ainſi, lorſqu'il ne connoît » pas les cauſes, il en imagine, & le voilà ſatis- » fait. Les païens imaginèrent d'abord des cauſes » frivoles de la plupart des effets naturels : l'amour

» fut l'effet d'une divinité particulière ; Prométhée » vola le feu du ciel ; Cérès inventa le blé ; » Bacchus, le vin ; *&c.* Les recherches exactes ſont » trop pénibles, & ne ſont pas à la portée de tout » le monde. Quoi qu'il en ſoit, *Le vulgaire ſu-* » *perſtitieux*, dit le P. Sanadon (*Poéſie d'Horac. tom. I, pag.* 504), *fut la dupe des viſionnaires* » qui inventèrent toutes ces fables.

» Dans la ſuite, quand les païens commencè- » rent à ſe policer & à faire des réflexions ſur ces » hiſtoires fabuleuſes, il ſe trouva parmi eux des » myſtiques, qui en enveloppèrent les abſurdités » ſous le voile des allégories & des *Sens* figurés, » auxquels les premiers auteurs de ces fables n'avoient » jamais penſé.

» Il y a des pièces allégoriques en proſe & en » vers : les auteurs de ces ouvrages ont prétendu » qu'on leur donnât un *Sens* allégorique ; mais » dans les hiſtoires & dans les autres ouvrages dans » leſquels il ne paroît pas que l'auteur ait ſongé » à l'allégorie, il eſt inutile d'y en chercher. Il » faut que les hiſtoires dont on tire enſuite les » allégories, ayent été compoſées dans la vûe de » l'allégorie ; autrement, les explications allégo- » riques qu'on leur donne ne prouvent rien, & ne » ſont que des explications arbitraires dont il eſt » libre à chacun de s'amuſer comme il lui plaît, » pourvu qu'on n'en tire pas des conſéquences dange- » reuſes.

» Quelques auteurs (*Indiculus hiſtorico - chro-* » *nologicus*, *in Fabri Theſauro*) ont trouvé une » image des révolutions arrivées à la langue latine, » dans la ſtatue que Nabuchodonoſor vit en ſonge » (*Dan. ij*, 31) ; ils trouvent dans ce ſonge une » allégorie de ce qui devoit arriver à la langue la- » tine.

» Cette ſtatue étoit extraordinairement grande ; la » langue latine n'étoit-elle pas répandue preſque » partout ?

» La tête de cette ſtatue étoit d'or : c'eſt le ſiècle » d'or de la langue latine ; c'eſt le temps de Térence, » de Céſar, de Cicéron, de Virgile ; en un mot, » c'eſt le ſiècle d'Auguſte.

» La poitrine & les bras de la ſtatue étoient » d'argent : c'eſt le ſiècle d'argent de la langue » latine ; c'eſt depuis la mort d'Auguſte juſqu'à » la mort de l'empereur Trajan, c'eſt à dire, juſ- » qu'en viron cent ans après Auguſte.

» Le ventre & les cuiſſes de la ſtatue étoient » d'airain : c'eſt le ſiècle d'airain de la langue latine, » qui comprend depuis la mort de Trajan juſqu'à la » priſe de Rome par les goths, en 410.

» Les jambes de la ſtatue étoient de fer, & les » pieds partie de fer & partie de terre : c'eſt le » ſiècle de fer de la langue latine, pendant lequel » les différentes incurſions des barbares plongèrent » les hommes dans une extrême ignorance ; à peine » la langue latine ſe conſerva-t-elle dans le langage » de l'Égliſe.

» Enfin une pierre abattit la ſtatue : c'eſt la » langue latine qui ceſſa d'être une langue vi- » vante.

» C'eſt ainſi qu'on ſapporte tout aux idées dont on » eſt préoccupé.

» Les *Sens* allégoriques ont été autrefois fort » à la mode, & ils le ſont encore en Orient ; on » en trouvoit partout, juſques dans les nombres. » Métrodore de Lampſaque, au raport de Tatien, » avoit tourné Homère tout entier en allégories. » On aime mieux aujourdhui la réalité du *Sens* » littéral. Les explications myſtiques de l'Écriture » ſainte, qui ne ſont point fixées par les apôtres » ni établies clairement par la révélation, ſont » ſujettes à des illuſions qui mènent au fanatiſme. » *Voyez* Huet, *Origenianor. lib. II*, *quæſt.* 13, » *pag.* 171 ; & le livre intitulé, *Traité du* Sens » *littéral & du* Sens *myſtique*, *ſelon la doctrine* » *des Pères* ».

3. *SENS anagogique.* » Le *Sens* anagogique » n'eſt guère en uſage que lorſqu'il s'agit des » différents *Sens* de l'Écriture ſainte. Ce mot *Ana-* » *gogique* vient du grec ἀναγωγὴ, qui veut dire » *élévation* : ἀνὰ, dans la compoſition des mots, » ſignifie ſouvent *au deſſus*, *en haut* ; ἄγω veut » dire *conduire*, de ἄγω, *je conduis* : ainſi, le » *Sens* anagogique de l'Écriture ſainte eſt un *Sens* » myſtique, qui élève l'eſprit aux objets céleſtes & » divins de la vie éternelle dont les ſaints jouiſſent » dans le ciel.

» Le *Sens* littéral eſt le fondement des autres » *Sens* de l'Écriture ſainte. Si les explications qu'on » en donne ont raport aux mœurs, c'eſt le *Sens* » moral,

» Si les explications des paſſages de l'ancien » Teſtament regardent l'Égliſe & les myſtères de » notre religion par analogie ou reſſemblance, » c'eſt le *Sens* allégorique ; ainſi, le ſacrifice de » l'agneau paſcal, le ſerpent d'airain élevé dans le » déſert, étoient autant de figures du ſacrifice de la » croix.

» Enfin lorſque ces explications regardent l'Égliſe » triomphante & la vie des bienheureux dans le » ciel, c'eſt le *Sens* anagogique ; c'eſt ainſi que » le Sabbat des juifs eſt regardé comme l'image du » repos éternel des bienheureux. Ces différents » *Sens*, qui ne ſont point le *Sens* littéral ni le » *Sens* moral, s'appellent auſſi en général *SENS* » *tropologiques*, c'eſt à dire, *SENS figurés*. Mais, » comme je l'ai déja remarqué, il faut ſuivre, » dans le *Sens* allégorique & dans le *Sens* ana- » gogique, ce que la révélation nous en aprend, » & s'appliquer ſurtout à l'intelligence du *Sens* » littéral, qui eſt la règle infaillible de ce que » nous devons croire & pratiquer pour être ſau- » vés ».

VIII. *SENS adapté.* C'eſt encore du Marſais qui va nous inſtruire. (*Ibid. art. x*).

» Quelquefois on ſe ſert des paroles de l'Écriture

» ſainte ou de quelque auteur profane, pour en » faire une application particulière qui convient » au ſujet dont on veut parler, mais qui n'eſt pas » le *Sens* naturel & littéral de l'auteur dont on les » emprunte; c'eſt ce qu'on appelle *Sensus accommodatitius*, *Sens* adapté.

» Dans les Panégyriques des Saints & dans les » Oraiſons funèbres, le texte du diſcours eſt pris » ordinairement dans le *Sens* dont nous parlons. » Fléchier, dans ſon Oraiſon funèbre de Turenne, » applique à ſon héros ce qui eſt dit dans l'Écriture » à l'occaſion de Judas Macchabée, qui fut tué dans » une bataille.

» Le P. Le Jeune, de l'Oratoire, fameux miſ» ſionnaire, s'appeloit *Jean*; il étoit devenu » avengle: il fut nommé pour prêcher le Carême » à Marſeille aux Acoules; voici le texte de ſon » premier ſermon: *Fuit homo miſſus à Deo, » cui nomen erat Joannes; non erat ille lux, ſed » ut teſtimonium perhiberet de lumine* (*Joan. j*, 6). » On voit qu'il feſoit alluſion à ſon nom & à ſon » avenglement.

» Il y a quelques paſſages des auteurs profanes » qui ſont comme paſſés en proverbes, & auxquels » on donne communément un *Sens* détourné, qui » n'eſt pas préciſément le même *Sens* que celui » qu'ils ont dans l'auteur d'où ils ſont tirés; en voici » des exemples.

1. » Quand on veut animer un jeune homme à » faire parade de ce qu'il ſait, ou blâmer un Sa» vant de ce qu'il ſe tient dans l'obſcurité, on lui » dit ce vers de Perſe (*Sat. 1*, 27):

» *Scire tuum nihil eſt, niſi te ſcire hoc ſciat alter.*

» Toute votre ſcience n'eſt rien, ſi les autres ne » ſavent pas combien vous êtes ſavant. La penſée » de Perſe eſt pourtant de blâmer ceux qui n'étu» dient que pour faire enſuite parade de ce qu'ils » ſavent...

» *Eu pallor, ſeniumque! O mores! uſque adeòne* » *Scire tuum nihil eſt, niſi te ſcire hoc ſciat alter?*

» Il y a une interrogation & une ſurpriſe dans le » texte, & l'on cite le vers dans un *Sens* abſolu.

2. » On dit d'un homme qui parle avec emphaſe, » d'un ſtyle ampoulé & recherché, que

» *Projicit ampullas & ſeſquipedalia verba:*

» il jette, il fait ſortir de ſa bouche des paroles » enflées & des mots d'un pied & demi. Cependant » ce vers a un *Sens* tout contraire dans Horace » (*Art. poët.* 97). La Tragédie, dit ce poëte, » ne s'exprime pas toujours d'un ſtyle pompeux & » élevé; Télèphe & Pélée, tous deux pauvres, » tous deux chaſſés de leur pays, ne doivent pas » recourir à des termes enflés, ni ſe ſervir de grands » mots; il faut qu'ils faſſent parler leur douleur » d'un ſtyle ſimple & naturel, s'ils veulent nous » toucher, & que nous nous intéreſſions à leur mau» vaiſe fortune. Ainſi, *projicit*, dans Horace, veut » dire, *il rejette.*

» *Et tragicus plerumque dolet ſermone pedeſtri* » *Telephus & Peleus, quum pauper & exul uterque* » *Projicit ampullas & ſeſquipedalia verba,* » *Si curat cor ſpectantis tetigiſſe querelâ.*

» Boileau (*Art poét. chant III*) nous donne le » même précepte:

» Que, devant Troie en flamme, Hécube déſolée » Ne vienne pas pouſſer une plainte ampoulée.

» Cette remarque, qui ſe trouve dans la plupart » des commentateurs d'Horace, ne devoit point » échaper aux auteurs des Dictionnaires ſur le mot » *projicere.*

3. » Souvent, pour excuſer les fautes d'un ha» bile homme, on cite ce mot d'Horace (*Art. » poét.* 359): *Quandoque bonus dormitat Ho» merus*; comme ſi Horace avoit voulu dire » que le bon Homère s'endort quelquefois. Mais » *quandoque* eſt là pour *quandocumque* (toutes » les fois que); & *bonus* eſt pris en bonne part. » Je ſuis fâché, dit Horace, toutes les fois que » je m'aperçois qu'Homère, cet excellent poëte, » s'endort, ſe néglige, ne ſe ſoutient pas.

» *Indignor quandoque bonus dormitat Homerus.*

» Danet s'eſt trompé dans l'explication qu'il donne » de ce paſſage dans ſon Dictionnaire latin-françois » ſur ce mot *quandoque.*

» 4. Enfin, pour s'excuſer quand on eſt tombé dans » quelque faute, on cite ce vers de Térence (*Heaut. I.* » *j*, 25:

Homo ſum, humani nihil à me alienum puto;

» comme ſi Térence avoit voulu dire, *je ſuis » homme, je ne ſuis point exempt des foibleſſes » de l'humanité.* Ce n'eſt pas là le *Sens* de Té» rence. Chrémès, touché de l'affliction où il voit » Ménédème ſon voiſin, vient lui demander quelle » peut être la cauſe de ſon chagrin & des peines » qu'il ſe donne: Ménédème lui dit bruſquement, » qu'il faut qu'il ait biendu loiſir pour venir ſe mêler » des affaires d'autrui. *Je ſuis homme*, répond » tranquilement Chrémès; *rien de tout ce qui » regarde les autres hommes n'eſt étranger pour » moi, je m'intéreſſe à tout ce qui regarde mon » prochain.*

» On doit s'étonner, dit Madame Dacier, que » ce vers ait été ſi mal entendu, après ce que » Cicéron en a dit dans le premier livre des » Offices.

» Voici les paroles de Cicéron (*I. Offic. n. 29*; » *aliter IX*): *Eſt enim difficilis cura rerum*

» *alienarum, quanquam Terentianus ille Chremes humani nihil à ſe alienum putat.* J'ajoûterai un paſſage de Sénéque, qui eſt un commentaire encore plus clair de ces paroles de Térence. Sénèque, ce philoſophe païen, explique, dans une de ſes lettres, comment les hommes doivent honorer la majeſté des dieux; il dit que ce n'eſt qu'en croyant en eux, en pratiquant de bonnes œuvres, & en tâchant de les imiter dans leurs perfections, qu'on peut leur rendre un culte agréable; il parle enſuite de ce que les hommes ſe doivent les uns aux autres. Nous devons tous nous regarder, dit-il, comme étant les membres d'un grand corps; la nature nous a tirés de la même ſource, & par là nous a tous faits parents les uns des autres; c'eſt elle qui a établi l'équité & la juſtice. Selon l'inſtitution de la nature, on eſt plus à plaindre quand on nuit aux autres, que quand on en reçoit du dommage. La nature nous a donné des mains pour nous aider les uns les autres; ainſi, ayons toujours dans la bouche & dans le cœur ce vers de Térence: *Je ſuis homme, rien de tout ce qui regarde les hommes n'eſt étranger pour moi.*

» *Membra ſumus corporis magni; natura nos cognatos edidit, quum ex iiſdem & in idem gigneret. Hæc nobis amorem indidit mutuum & ſociabiles fecit; illa æquum juſtumque compoſuit: ex illius conſtitutione miſerius eſt nocere quam lædi; & illius imperio paratæ ſunt ad juvandum manus. Iſte versus & in pectore & in ore ſit*, Homo ſum, humani nihil à me alienum puto. *Habeamus in commune quod nati ſumus.* (Sen. *Ep. xcv*).

» Il eſt vrai, en général, que les citations & les applications doivent être juſtes autant qu'il eſt poſſible, puiſqu'autrement, elles ne prouvent rien, & ne ſervent qu'à montrer une fauſſe érudition: mais il y auroit du rigoriſme à condanner tout *Sens* adapté.

» Il y a bien de la différence entre raporter un paſſage comme une autorité qui prouve, ou ſimplement comme des paroles connues, auxquelles on donne un *Sens* nouveau qui convient au ſujet dont on vent parler: dans le premier cas, il faut conſerver le *Sens* de l'auteur; mais dans le ſecond cas, les paſſages auxquels on donne un *Sens* différent de celui qu'ils ont dans leur auteur, ſont regardés comme autant de parodies, & comme une ſorte de jeu dont il eſt ſouvent permis de faire uſage ».

IX. *Sens louche, Sens équivoque.* Le *Sens* louche naît plus tôt de la diſpoſition particuliére des mots qui entrent dans une phraſe, que de ce que les termes en ſont équivoques en ſoi. Ainſi, ce ſeroit plus tôt la phraſe qui devroit être appelée *louche*, ſi l'on vouloit s'en tenir au *Sens* littéral de la métaphore: » Car, dit du Marſais (*Trop. part. III, art. vj*), » comme les perſonnes louches paroiſſent regarder d'un côté pendant qu'elles regardent d'un autre, de même, dans les conſtructions louches, des mots ſemblent avoir un certain raport, pendant qu'ils en ont un autre »: par conſéquent c'eſt la phraſe même qui a le vice d'être louche: & comme les objets vus par les perſonnes louches ne ſont point louches pour cela, mais ſeulement incertains à l'égard des autres; de même le *Sens* louche ne peut pas être regardé proprement comme louche, il n'eſt qu'incertain pour ceux qui entendent ou qui liſent la phraſe. Si donc on donne le nom de *Sens* louche à celui qui réſulte d'une diſpoſition louche de la phraſe, c'eſt par métonymie que l'on tranſporte à la choſe ſignifiée le nom métaphorique donné d'abord au ſigne. Voici un exemple de conſtruction & de *Sens* louche, pris par du Marſais, dans cette chanſon ſi connue d'un de nos meilleurs opéra:

Tu ſais charmer,
Tu ſais déſarmer
Le dieu de la guerre:
Le dieu du tonnerre
Se laiſſe enflammer.

» *Le dieu du tonnerre*, dit notre grammairien, » paroît d'abord être le terme de l'action de *charmer* » & de *déſarmer*, auſſi bien que *le dieu de la* » *guerre*; cependant, quand on continue à lire, on » voit aiſément que *le dieu du tonnerre* eſt le nominatif ou le ſujet *de ſe laiſſe enflammer* ».

Voici un autre exemple cité par Vaugelas (*Rem. 119*): » *Germanicus* (en parlant d'Alexandre) » *a égalé ſa vertu, & ſon bonheur n'a jamais* » *eu de pareil*... On appelle cela, dit-il, une *Conſtruction louche*, parce qu'elle ſemble regarder d'un » côté, & elle regarde de l'autre ». On voit que ce puriſte célèbre fait tomber en effet la qualification de *louche* ſur la conſtruction plus tôt que ſur le *Sens* de la phraſe, conformément à ce que j'ai remarqué. » Je ſais bien, ajoûte-t-il, en parlant de ce vice » d'élocution, & j'adopte volontiers ſa remarque; » je ſais bien qu'il y aura aſſez de gens qui nommeront ceci un ſcrupule, & non pas une faute; » parce que la lecture de toute la période fait » entendre le *Sens*, & ne permet pas d'en douter: » mais toujours ils ne peuvent pas nier que le » lecteur & l'auditeur n'y ſoient trompés d'abord; » & quoiqu'ils ne le ſoient pas long temps, il eſt » certain qu'ils ne ſont pas bien aiſes de l'avoir été, » & que naturellement on n'aime pas à ſe mépreudre: enfin c'eſt une imperfection qu'il faut » éviter, pour petite qu'elle ſoit, s'il eſt vrai » qu'il faille toujours faire les choſes de la façon » la plus parfaite qu'il ſe peut, ſurtout lorſqu'en » matiére de langage il s'agit de la clarté de l'expreſſion ».

Le *Sens* louche naît donc de l'incertitude de la relation grammaticale de quelqu'un des mots qui compoſent la phraſe. Mais que faut-il entendre par

par un *Sens* équivoque, & quelle en eſt l'origine ? car ces deux expreſſions ne ſont pas identiques, quoique du Marſais ſemble les avoir confondues (*loc. cit.*). Le *Sens* équivoque me paroît venir ſurtout de l'indétermination eſſencielle à certains mots, lorſqu'ils ſont employés de manière que l'application actuelle n'en eſt pas fixée avec aſſez de préciſion. Tels ſont les adjectifs conjonctifs *qui* & *que*, & l'adverbe conjonctif *dont* ; parce que, n'ayant par eux-mêmes ni nombre ni genre déterminé, la relation en devient néceſſairement douteuſe, pour le peu qu'ils ne tiennent pas immédiatement à leur antécédent. Tels ſont nos pronoms de la troiſième perſonne, *il, lui, elle, ils, eux, elles, leur*, & les articles *le, la, les* employés comme pronoms ; parce que tous les objets dont on parle étant de la troiſième perſonne, il doit y avoir incertitude ſur la relation de ces mots, dès qu'il y a dans le même diſcours pluſieurs noms du même genre & du même nombre, ſi l'on n'a ſoin de rendre cette relation bien ſenſible par quelques-uns de ces moyens qui ne manquent guère à ceux qui ſavent écrire. Tels ſont enfin les articles poſſeſſifs de la troiſième perſonne, *ſon, ſa, ſes, leur, leurs*, & les purs adjectifs poſſeſſifs de la même perſonne, *ſien, ſienne, ſiens, ſiennes* ; parce que la troiſième perſonne déterminée à laquelle ils doivent ſe raporter, peut être incertaine à leur égard comme à l'égard des pronoms perſonnels, & pour la même raiſon.

Je ne citerai point ici une longue ſuite d'exemples ; je renverrai ceux qui en déſirent à la *Remarque* 547 de Vaugelas, où ils en trouveront de toutes les eſpèces, avec les correctifs qui y conviennent : mais je finirai par deux obſervations.

La première, c'eſt que phraſe *louche* & phraſe *équivoque* ſont des expreſſions, comme je l'ai déja remarqué, ſynonymes, ſi l'on veut, mais non pas identiques ; elles énoncent le même défaut de netteté, mais elles en indiquent des ſources différentes. Phraſe *amphibologique*, eſt une expreſſion plus générale, qui comprend ſous ſoi les deux premières, comme le genre comprend les eſpèces ; elle indique encore le même défaut de netteté, mais ſans en aſſigner la cauſe. Ainſi, *Les impreſſions qu'il prit depuis, qu'il tâcha de communiquer aux ſiens*, &c, c'eſt une phraſe *louche*, parce qu'il ſemble d'abord qu'on veuille dire, *depuis le temps qu'il tâcha*, au lieu que *depuis* eſt employé abſolument, & qu'on a voulu dire *leſquelles il tâcha* ; incertitude que l'on auroit levée par un *&* avant *qu'il tâcha*. *Liſias promit à ſon père de n'abandonner jamais ſes amis*, c'eſt une phraſe *équivoque*, parce qu'on ne ſait s'il s'agit des amis de Liſias ou de ceux de ſon père. Toutes deux ſont *amphibologiques*.

La ſeconde remarque, c'eſt que du Marſais n'a pas dû citer comme une phraſe *amphibologique* ce vers de la première édition du Cid (*III. 6*) :

L'amour n'eſt qu'un plaiſir, & l'honneur un devoir.

La conſtruction de cette phraſe met néceſſairement de niveau l'*amour* & *l'honneur*, & préſente l'un & l'autre comme également mépriſables : en un mot, elle a le même *Sens* que celle-ci ;

L'amour n'eſt qu'un plaiſir, l'honneur n'eſt qu'un devoir.

Il eſt certain que ce n'étoit pas l'intention de Corneille ; & du Marſais en convient : mais la ſeule choſe qui s'enſuive de là, c'eſt que ce grand poète a fait un contre-ſens, & non pas une *amphibologie* : & l'Académie a exprimé le vrai *Sens* de l'auteur, quand elle a dit ;

L'amour n'eſt qu'un plaiſir ; l'honneur eſt un devoir.

Il faut donc prendre garde encore de confondre *Amphibologie* & *Contre-ſens*. L'*Amphibologie* eſt dans une phraſe qui peut également ſervir à énoncer pluſieurs *Sens* différents, & que rien de ce qui la conſtitue ne détermine à l'un plus tôt qu'à l'autre ; le *Contre-ſens* eſt dans une phraſe qui ne peut avoir qu'un *Sens*, mais qui auroit dû être conſtruite de manière à en avoir un autre. *Voyez* CONTRE-SENS.

Réſumons. La *Signification* eſt l'idée totale dont un mot eſt le ſigne primitif par la déciſion unanime de l'uſage.

L'*Acception* eſt un aſpect particulier, ſous lequel la *Signification* primitive eſt enviſagée dans une phraſe.

Le *Sens* eſt une autre *Signification* différente de la primitive, qui eſt entée, pour ainſi dire, ſur cette première, qui lui eſt ou analogue ou acceſſoire, & qui eſt moins indiquée par le mot même que par ſa combinaiſon avec les autres qui conſtituent la phraſe. C'eſt pourquoi l'on dit également le *Sens* d'un mot & le *Sens* d'une phraſe ; au lieu qu'on ne dit pas de même la *Signification* ou l'*Acception* d'une phraſe. (*M. BEAUZÉE.*)

* SENS (BON) BON GOÛT. *Synonymes.*

Le *bon Sens* & le *bon Goût* ne ſont qu'une même choſe, à les conſidérer du côté de la faculté. Le *bon Sens* eſt une certaine droiture d'âme qui voit le vrai, le juſte, & s'y attache : le *bon Goût* eſt cette même droiture par laquelle l'âme voit le bon & l'approuve.

La différence de ces deux choſes ne ſe tient que du côté des objets. On reſtreint ordinairement le *bon Sens* aux choſes plus ſenſibles ; & le *bon Goût* à des objets plus fins & plus relevés. Ainſi, le *bon Goût*, pris dans cette idée, n'eſt autre choſe que le *bon Sens* rafiné & exercé ſur des objets délicats & relevés ; & le *bon Sens* n'eſt que le *bon Goût* reſtreint aux objets plus ſenſibles & plus matériels. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(¶ Entre le *bon Sens* & le *bon Goût*, il y a la différence de la cauſe à ſon effet). (*LA BRUYÈRE.*)

SENTIMENT, AVIS, OPINION. *Synon.*

Il y a un ſens général qui rend ces mots ſynonymes, lorſqu'il eſt queſtion de conſeiller ou de juger : mais le premier a plus de raport à la déliberation, on dit ſon *Sentiment*; le ſecond en a davantage à la déciſion, on donne ſon *Avis*; le troiſième en a un particulier à la formalité de judicature, on va aux *Opinions*.

Le *Sentiment* emporte toujours dans ſon idée celle de ſincérité, c'eſt à dire, une conformité avec ce qu'on croit intérieurement. L'*Avis* ne ſupoſe pas rigoureuſement cette ſincérité, il n'eſt préciſément qu'un témoignage en faveur d'un parti. L'*Opinion* renferme l'idée d'un ſuffrage donné en concours de pluralité de voix.

Il peut y avoir des occaſions où un juge ſoit obligé de donner ſon *Avis* contre ſon *Sentiment*, & de ſe conformer aux *Opinions* de ſa compagnie. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) SENTIMENT, OPINION, PENSÉE. *Synonymes.*

Ils ſont tous les trois d'uſage, lorſqu'il ne s'agit que de la ſimple énonciation de ſes idées. En ce ſens, le *Sentiment* eſt plus certain; c'eſt une croyance qu'on a par des raiſons ou ſolides ou aparentes : l'*Opinion* eſt plus douteuſe; c'eſt un jugement qu'on fait avec quelque fondement : la *Penſée* eſt moins fixe & moins aſſûrée; elle tient de la conjecture.

On dit, Rejeter & ſoutenir un *Sentiment*, Attaquer & défendre une *Opinion*, Déſaprouver & juſtifier une *Penſée*.

Le mot de *Sentiment* eſt plus propre en fait de goût; c'eſt un *Sentiment* général, qu'Homère eſt un excellent poëte. Le mot d'*Opinion* convient mieux en fait de ſcience; l'*Opinion* commune eſt que le ſoleil eſt au centre du monde. Le mot de *Penſée* ſe dit plus particulièrement lorſqu'il s'agit de juger des évènements des choſes, ou des actions des hommes; la *Penſée* de quelques Politiques eſt que le Moſcovite trouveroit mieux ſes vrais avantages du côté de l'Aſie que du côté de l'Europe.

Les *Sentiments* ſont un peu ſoumis à l'influence du cœur; il n'eſt pas rare de les voir ſe conformer à ceux des perſonnes qu'on aime. Les *Opinions* doivent beaucoup à la prévention; il eſt ordinaire aux écoliers de tenir celles de leurs maîtres. Les *Penſées* tiennent aſſez de l'imagination; on en a ſouvent de chimériques. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) SENTIMENT, SENSATION, PERCEPTION, *Synonymes.*

Ces mots déſignent l'impreſſion que les objets font ſur l'âme : mais le *Sentiment* va au cœur; la *Senſation* s'arrête aux ſens; & la *Perception* s'adreſſe à l'eſprit.

La vie la plus agréable eſt ſans doute celle qui roule ſur des *Sentiments* vifs, des *Senſations* gracieuſes, & des *Perceptions* claires : c'eſt aimer, goûter, & connoître.

Le *Sentiment* étend ſon reſſort juſques aux mœurs; il fait que nous ſommes également touchés de l'honneur & de la vertu comme des autres avantages. La *Senſation* ne va pas au dela du phyſique; elle fait uniquement ſentir ce que le mouvement des choſes matérielles peut occaſionner de plaiſir ou de douleur par la méchanique des organes. La *Perception* enferme dans ſon diſtrict les ſciences & tout ce dont l'âme peut ſe former une image; mais ſes impreſſions ſont plus tranquiles que celles du *Sentiment* & de la *Senſation*, quoique plus promptes.

Un homme d'eſprit & de courage reçoit les honneurs ou ſouffre les injures avec des *Sentiments* bien différents de ceux d'une bête ou d'un poltron. Quand on ne connoît point d'autre félicité que celle de la vie préſente, on ne travaille qu'à ſe procurer des *Senſations* gracieuſes. Nous ne jugeons de la compoſition ou de la ſimplicité des objets que par le nombre des *Perceptions* qu'ils produiſent en nous. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) SERMENT, ſ. m. Figure de penſée par mouvement, qui conſiſte à ajouter, à ſon affirmation, des circonſtances extraordinaires qui en établiſſent la vérité d'une manière inconteſtable, ou du moins plus éclatante.

Il ne s'agit donc pas ici du *Serment* légal, de cette affirmation conſacrée par la religion, & qui ſe fait ſous les yeux de l'autorité légitime : ce n'eſt qu'un procédé ſimple par raport à l'Élocution. Le *Serment* oratoire n'a qu'une énergie empruntée & ſouvent de pur apareil, en ſorte que le choix des circonſtances confirmatives dépend entièrement du goût de celui qui parle.

1. Tantôt c'eſt un détail de choſes impoſſibles qui doivent arriver, plus tôt que la violation de l'engagement que l'on contracte. C'eſt ainſi que, dans ſa I. Églogue (*vers* 60—64), Virgile, ſous le nom de Tityre, voue au dieu qui a fait ſon bonheur, & qui eſt Auguſte, une reconnoiſſance éternelle :

Ante leves ergò paſcentur in æthere cervi,
Et freta deſtituent nudos in littore piſces;
Ante, pererratis amborum finibus, exul,
Aut Ararim parthus bibet, aut Germania Tigrim;
Quam noſtro illius labatur pectore vultus.

» On verra donc les cerfs chercher avec agilité
» leur pâture dans les airs, & la mer laiſſer à ſec
» les poiſſons ſur le rivage; ou tranſportés tous
» deux loin des pays qu'ils arroſent, la Saône ira
» déſaltérer le Parthe, le Tigre arroſer la Ger-
» manie; avant que les traits de ce dieu s'effacent de

» mon cœur ». Ou bien, en rendant ces vers avec Greſſet :

Le cerf, d'un vol hardi, traverſera les airs,
Les habitants des eaux fuiront dans les déſerts,
La Saône ira ſe joindre aux ondes de l'Euphrate,
Avant qu'un lâche oubli me faſſe une âme ingrate.

2. Tantôt c'eſt la vûe des plus grands dangers que l'on déclare incapables d'ébranler la réſolution où l'on eſt. C'eſt ainſi que, dans la tragédie de Crébillon, *Idomenée* fait le *Serment* de ne point immoler ſon fils Idamante :

Dût le Ciel irrité nous rouvrir les enfers;
Dût la foudre, à mes yeux, embraſer l'univers;
Dût tout ce qui reſpire, étouffé dans la flamme,
Servir de monument aux tranſports de mon âme;
Duſſé-je enfin, de tout deſtructeur furieux,
Voir ma rage égaler l'injuſtice des dieux:
Je n'immolerai point une tête innocente.

Cléopâtre de même, dans la *Rodogune* de P. Corneille (V. *j*), fait le *Serment* de ſe venger, au riſque des plus affreux malheurs :

Dût le peuple, en fureur pour ſes maîtres nouveaux,
De mon ſang odieux arroſer leurs tombeaux;
Dût le Parthe vengeur me trouver ſans défenſe;
Dût le Ciel égaler le ſupplice à l'offenſe:
Trône, à t'abandonner je ne puis conſentir;
Par un coup de tonnère il vaut mieux en ſortir.
. . . . . .
Tombe ſur moi le ciel, pourvu que je me venge.

3. D'autres fois le *Serment* tire ſa force de l'Imprécation (*voyez* IMPRÉCATION), par laquelle on ſe dévoue ſoi-même à une punition affreuſe, ſi l'on vient jamais à ſe démentir. C'eſt par un *Serment* de cette eſpèce, que l'amoureuſe Didon (*Æn.* IV, 24 — 27) permet à ſa ſœur Anne de ne prendre aucun engagement avec Énée, & de garder à Sichée une fidélité éternelle : » Mais je préférerois ou de » voir la terre ouvrir à mes pieds ſes plus profonds » abîmes, ou d'être précipitée par la foudre du » tout-puiſſant Jupiter dans la région des Ombres, » des Ombres pâles de l'enfer, & dans la nuit » épaiſſe qui les couvre, à la honte de vous ebo- » quer, ô Pudeur, & de me ſouſtraire aux droits » que vous avez ſur moi ».

Sed mihi vel tellus optem priùs ima dehiſcat,
Vel pater omnipotens adigat me fulmine ad Umbras,
Pallentes Umbras Erebi, noctemque profundam,
Ante, Pudor, quam te violo & tua jura reſolvo.

C'eſt pareillement ainſi que le pſalmiſte (*Pſ.* CXXXVJ) met prophétiquement dans la bouche d'un iſraëlite, captif à Babylone, le *Serment* de s'occuper toujours de Jéruſalem ;

Si oblitus fuero tui, Jeruſalem, oblivioni detur dextera mea: adhæreat lingua mea faucibus meis, ſi non meminero tui, ſi non propoſuero Jeruſalem in principio lætitiæ meæ.

» Si je viens à t'oublier, ô Jéruſalem, » que j'oublie l'uſage de » ma main: que ma langue » demeure immobile dans » ma bouche, ſi je ne me » ſouviens toujours de toi, » ſi je ne me propoſe le » ſouvenir de Jéruſalem » pour principal objet de » ma joie ».

Serment rendu avec tant de beauté dans l'*Eſther* de Racine (I. *ij*) :

Sion, juſques au ciel élevée autrefois,
Juſqu'aux enfers maintenant abaiſſée!
Puiſſé-je demeurer ſans voix,
Si dans mes chants ta douleur retracée
Juſqu'au dernier ſoupir n'occupe ma penſée!

4. Quelquefois enfin le *Serment* oratoire prend une forme religieuſe, par l'invocation des eſprits dont la religion croit l'exiſtence & révère l'autorité.

Eſchine feſoit à Démoſthène un crime d'avoir conſeillé aux Athéniens cette guerre qui leur fut ſi funeſte par la malheureuſe bataille de Chéronée. Démoſthène convertit l'imputation en éloge, en rappelant aux Athéniens l'exemple de leurs ancêtres, qui ont combattu pour la liberté de la Grèce dans les occaſions les plus périlleuſes : il ſe défend, par une modeſtie très-délicate, d'avoir été l'auteur du conſeil qu'on lui reproche ; il en fait honneur à la magnanimité de la République, & ne ſe réſerve que la gloire d'être entré fidèlement dans ſes vûes pendant ſon miniſtère. C'eſt à cette fidélité, ſelon lui, que Ctéſiphon a décerné la couronne que veut lui ravir Eſchine ; & ſi Ctéſiphon eſt condanné, les Athéniens parnitront moins avoir eſſuyé à Chéronée un injuſte caprice de la fortune, qu'avoir failli eux-mêmes en ſe décidant avec magnanimité pour cette malheureuſe guerre.

Mais, non, Meſſieurs, s'écrie ici l'orateur, en prononçant ce *Serment* devenu depuis ſi célèbre; *non, vous n'avez point failli. J'en jure par ceux qui autrefois s'expoſèrent à Marathon, par ceux qui combattirent près de Salamine & d'Artémiſe, par ceux qui ſe trouvèrent à la bataille de Platée; illuſtres guerriers, que la République, Eſchine, jugea tous dignes des mêmes honneurs & fit tous enterrer à ſes dépens, ſans reſtreindre ce privilège à ceux dont la fortune avoit ſecondé la valeur.*

Démoſthène, ſelon la remarque de Longin (*Traité du Sublime*, chap. *xjv*), pouvoit dire naturellement : *Non, Meſſieurs; non, vous n'avez point failli, en vous expoſant au péril pour*

la liberté & le ſalut de toute la Grèce; & vous en avez des exemples qu'on ne ſauroit démentir : car on ne peut pas accuſer d'avoir failli, ces grands hommes qui ont combattu pour la même cauſe dans les plaines de Marathon, près de Salamine & d'Artémiſe, & devant Platée. » Mais » il en uſe bien d'une autre ſorte, dit l'auteur » grec : & tout d'un coup, comme s'il étoit inſ- » piré par un dieu & poſſédé de l'eſprit d'Apollon » même, il s'écrie en jurant par ces vaillants dé- » fenſeurs de la Grèce . . . Par cette ſeule figure » du *Serment* . . . il déifie ces anciens citoyens » dont il parle, & montre en effet qu'il faut re- » garder tous ceux qui meurent de la ſorte, comme » autant de dieux par le nom deſquels on doit » jurer : il inſpire à ſes juges l'eſprit & les ſen- » timents de ces illuſtres morts ; & changeant le » tour naturel de la preuve en cette grande & » pathétique manière d'affirmer par des *Serments* » ſi extraordinaires, ſi nouveaux, & ſi dignes de » foi, il fait entrer dans l'âme de ſes auditeurs » une eſpèce d'antidote contre les mauvaiſes im- » preſſions : il leur élève le courage par des louan- » ges : en un mot, il leur fait concevoir, qu'ils » ne doivent pas moins s'eſtimer pour la bataille » qu'ils ont perdue contre Philippe, que pour » les victoires qu'ils ont remportées à Marathon & » à Salamine ; & par tous ces différents moyens, » renfermés dans une ſeule figure, il les entraîne » dans ſon parti ».

L'orateur romain nous a laiſſé l'exemple d'un *Serment* religieux employé à propos & avec avantage (*In Piſonem.* iij, 6, 7). Il ſortoit de charge à la fin de ſon fameux conſulat ; il étoit dans la tribune aux harangues, prêt à faire un diſcours au peuple ; le tribun lui défend de parler & le borne au *Serment* ordinaire, qui devoit être tout ſimplement *d'avoir tout fait dans la vûe du bien public.* Cicéron, juſtement indigné de cet obſtacle auſſi injuſte qu'imprévu, élève tout à coup le ſtyle de la formule, change le *Serment* légal en une grande & magnifique figure, & jure, contre l'attente de tout le monde & ſpécialement du tribun, que la République & Rome doivent à lui ſeul leur ſalut : *Sine ullâ dubitatione* juravi, *Rempublicam atque hanc urbem meâ unius operâ eſſe ſalvam.* Ce *Serment* énergique fit plus d'effet que le diſcours qu'il avoit préparé, & lui valut le témoignage que le peuple lui rendit ſur le champ par acclamation, que jamais *Serment* ne fut plus vrai : *Mihi populus romanus univerſus illâ in concione, non unius diei gratulationem, ſed æternitatem immortalitatemque donavit ; quum meum* juſjurandum *tale atque tantum*, juratus *ipſe*, *unâ voce & conſenſu approbavit.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SERMENT, JUREMENT, JURON. *Synonymes.*

Le *Serment* ſe fait proprement pour confirmer la ſincérité d'une promeſſe ; le *Jurement*, pour confirmer la vérité d'un témoignage ; & le *Juron* n'eſt qu'un ſtyle dont le peuple ſe ſert, pour donner au diſcours un air aſſûré & prévenir la défiance.

Le mot de *Serment* eſt plus d'uſage, pour exprimer l'action de *jurer* en public & d'une manière ſolennelle. Celui de *Jurement* exprime quelquefois de l'emportement entre particulier. Celui de *Juron* tient de l'habitude dans la façon de parler.

Le *Serment* du prince ne l'engage point contre les lois ni contre les intérêts de ſon État. Les fréquents *Juremens* ne rendent pas le menteur plus digne d'être cru. Les *Jurons* ſont preſque toujours du bas ſtyle ou du très-familier ; il y a peu d'occaſions ſérieuſes où ils puiſſent être placés avec grâce. (*L'abbé* GIRARD.)

* SERMENT, VŒU. *Synonymes.*

(¶ Ce ſont deux actes religieux, qui ſuppoſent également une promeſſe faite ſous les yeux de Dieu & avec invocation de ſon ſaint nom : c'eſt du moins l'aſpect commun ſous lequel on doit enviſager ces deux mots, quand on les conſidère comme ſynonymes ; mais alors même ils ont des différences, qu'il eſt néceſſaire de remarquer). (*M.* BEAUZÉE.)

Tout *Serment*, proprement ainſi nommé, ſe raporte principalement & directement à quelque homme auquel on le fait. C'eſt à l'homme qu'on s'engage par là ; on prend ſeulement Dieu à témoin de ce à quoi l'on s'engage, & l'on ſe ſoumet aux effets de ſa vengeance, ſi l'on vient à violer la promeſſe qu'on a faite ; ſuppoſé que l'engagement par lui-même n'ait rien qui le rendit illicite ou nul, s'il eût été contracté ſans l'interpoſition du *Serment.*

Mais le *Vœu* eſt un engagement où l'on entre directement envers Dieu ; & un engagement volontaire, par lequel on s'impoſe à ſoi-même, de ſon pur mouvement, la néceſſité de faire certaines choſes, auxquelles ſans cela on n'auroit pas été tenu, au moins préciſément & déterminément : car ſi l'on y étoit déja indiſpenſablement obligé, il n'eſt pas beſoin de s'y engager : le *Vœu* ne fait alors que rendre l'obligation plus forte & la violation du devoir plus criminelle ; comme le manque de foi, accompagné de parjure, en devient plus odieux & plus digne de punition, même de la part des hommes.

Comme le *Serment* eſt un lien acceſſoire qui ſuppoſe toujours la validité de l'engagement auquel on l'ajoûte, pour rendre les hommes envers qui l'on s'engage plus certains de la bonne foi de celui qui le fait : dès là qu'il ne s'y trouve aucun vice qui rende cet engagement nul ou illicite, cela ſuffit pour être aſſûré que Dieu veut bien être pris à témoin de l'accompliſſement de la promeſſe ; parce qu'on ſait certainement, que l'obligation de tenir ſa parole eſt fondée ſur une

Digitized by Google

des maximes évidentes de la loi naturelle, dont il eſt l'auteur.

Mais quand il s'agit d'un *Vœu*, par lequel on s'engage directement envers Dieu, à certaines choſes auxquelles on n'étoit point obligé d'ailleurs: la nature de ces choſes n'ayant rien par elle-même, qui nous rende certains qu'il veut bien accepter l'engagement; il faut, ou qu'il nous donne à connoître ſa volonté par quelque voie extraordinaire, ou que l'on ait là-deſſus des préſomptions très-raiſonnables, fondées ſur ce qui convient aux perfections de cet être ſuprême. (*Le chevalier* DE *JAUCOURT.*)

(¶ Nulle Puiſſance ſur la terre ne peut délier les ſujets du *Serment* de fidelité qu'ils ont prété à un prince, ſi ce n'eſt le prince même qui l'a reçu. Tout *Vœu* contraire à celui de la loi naturelle ou d'une loi poſitive, eſt moins un *Vœu* qu'un ſacrilége.

» Les iſraélites, dit l'abbé Fleuri, étoient fort » religieux à obſerver leurs *Vœux* & leurs *Ser-* » *ments*: pour leurs *Vœux*, l'exemple de Jephté » n'eſt que trop fort; pour les *Serments*, Joſué » garda la promeſſe qu'il avoit faite aux gabaoo- » nites, quoiqu'elle fût fondée ſur une tromperie » manifeſte) ». (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SIFFLANT, E, adj. *Gramm.* Qui *ſiffle*. Les articulations organiques *ſifflantes* ſont celles qui naiſſent d'une interception imparfaite de l'air ſonore; de manière que, quand la partie organique miſe en mouvement reſteroit dans l'état où ce mouvement la met d'abord, il s'échaperoit encore aſſez d'air pour produire l'articulation, & pour la faire durer long temps comme une ſorte de *ſifflement*. On donne auſſi le nom de *ſifflantes* aux conſonnes qui repréſentent les articulations *ſifflantes*.

Il y en a deux labiales, V & F: quatre linguales; ſavoir les deux dentales Z & S, & les deux palatales J & CH. Cette dernière articulation, qui eſt la ſorte de J, n'a point de conſonne propre dans aucune langue, à moins que le ש hébreu ne ſoit cette conſonne, puiſque, ſelon la remarque de S. Jérôme (*In cap.* 63. *Iſaïæ*), *in eâ ſtridor quidam non noſtri ſermonis interſtrepit.* Quoi qu'il en ſoit, les allemands la repréſentent par SCH; & les anglois, par SH.

L'aſpiration H peut elle-même être regardée comme *ſifflante*, parce que l'expulſion de l'air ſonore peut durer comme un *ſifflement*: & ſi on n'a pas fait nettement la remarque de ce principe, on en a du moins ſenti la vérité & ſuivi les conſéquences; puiſqu'on a employé *v* pour *h* dans *veneti* venu de ἕνετοι, *f* pour *h* dans l'eſpagnol *hazer* pour *facere*, *ſ* pour *h* dans *ſeptem* venu de ἑπτὰ, &c.) (*M.* BEAUZÉE.)

SIGNE, SIGNAL. *Synonymes.*

Le *Signe* fait connoître; il eſt quelquefois naturel. Le *Signal* avertit; il eſt toujours arbitraire.

Les mouvements qui paroiſſent dans le viſage ſont ordinairement les *Signes* de ce qui ſe paſſe dans le cœur. Le coup de cloche eſt le *Signal* qui appelle le chanoine à l'égliſe.

On s'explique par *Signes* avec les muets ou les ſourds; & l'on convient d'un *Signal* pour ſe faire entendre des gens éloignés. (*L'abbé* GIRARD.)

SIGNES (ÉCRITURE PAR), *Littérature.* L'écriture par *Signes*, par Caractères, par Notes, ou par Abréviations, eſt une ſeule & même choſe.

Nous nous contenterons de remarquer ici, que Plutarque, dans la *Vie de Caton d'Utique*, fait Cicéron inventeur de la manière d'écrire avec des *Signes*, à l'occaſion de la conſpiration de Catilina; & qu'il paroît, par une lettre du *liv.* XIII à Atticus, qu'il ſe ſervoit de cette manière d'écrire, puiſqu'il y fait mention de ce qu'il écrivoit, διὰ σημείων, par *Signes*: expreſſion qui fait voir que cet art étoit emprunté des grecs. Dion-Caſſius, dans le LV *livre* de ſon Hiſtoire, nous aprend que Mécène le communiqua au Public par Aquila, ſon affranchi. Il paroît auſſi par Suétone, que Céſar lui-même écrivoit avec des *Signes*, *per notas*. Dans la vie de Galba, on trouve cette façon de parler: *Quia notata, non perſcripta erat ſumma, ne hæc quidem accepit.* On trouve encore ſur ce ſujet un paſſage remarquable dans le digeſte (*lib.* XXIX), *Lucius-Titius miles, notario ſuo teſtamentum ſcribendum* notis *dictavit, & antequam litteris perſcriberetur, vitâ defunctus eſt.* Voici le portrait que Manilius, dans le IV *liv.* de ſes *Aſtronomiques*, fait d'un notaire:

Hic & ſcriptor erit velox, cui littera verbum eſt,
Quique notis *linguam ſuperet, curſimque loquentis*
Excipiat longas nova per compendia voces.

Baxter a du penchant à croire que cette manière d'écrire étoit générale, avant qu'un muſicien eût inventé l'alphabet: car Ariſtoxène, contemporain d'Ariſtote, dans ſon *Traité de la Muſique*, fait de l'art d'écrire γραμματικὴ, une partie de la Muſique. Le même Baxter croit que les notes de muſique & les caractères dont ſe ſervent les médecins, ſont encore des reſtes de ces anciens caractères ou *notæ*; pour ne rien dire des *Siglæ* romaines, ainſi nommées pour *ſingulæ*, qui n'étoient autre choſe qu'une ou deux lettres, pour exprimer tout un mot, & qui par conſéquent étoient plus tôt des abréviations que des *Signes* ou des chiffres. Les ἱερὰ γράμματα des égyptiens étoient des *Signes* ſacrés, *Notæ ſacræ*, empruntés des interprètes des ſonges. Artémidore appelle partout ces ſymboles ſacrés σημεῖα; terme qui, dans l'Écriture ſainte, marque auſſi des prodiges. *Quam ſcité per* notas *nos*

certiores facit Jupiter, dit Cicéron, dans ſon Traité *De divinatione*. On peut faire quelques conjectures ſur la figure de ces *Signes* par les noms qu'Apulée leur donne, les appelant *ignorabiles litteras*, *nodos*, *apices condenſos*, & par cette épigramme de Nicéarque :

Ὅσσους μυρμήκων τρυφήματα λιξὰ ἰχνία,
Τρέμματα τῶν λιβυκῶν, λίδια ἢ φρύγια·

D'où l'on peut conclure, qu'on regardoit cette maniére d'écrire comme celle qui étoit généralement en uſage parmi les barbares, comme elle l'eſt encore aujourdhui chez les chinois. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SILENCE, *Art oratoire*. Le *Silence* fait le beau, le noble, le pathétique dans les penſées, parce qu'il eſt une image de la grandeur d'âme : par exemple, le *Silence* d'Ajax aux enfers, dans l'Odyſſée, où Ulyſſe fait de baſſes ſoumiſſions à ce prince ; mais Ajax ne daigne pas y répondre. Ce *Silence* a je ne ſais quoi de plus grand que tout ce qu'il auroit pu dire. C'eſt ce que Virgile a fort bien imité dans le *VI* livre de l'Énéide, où Didon, aux enfers, traite Énée de la même manière qu'Ajax avoit fait Ulyſſe ; auſſi inſenſible, auſſi froide qu'un rocher de Paros, elle s'éloigna ſans lui répondre, & d'un air irrité s'enfonça dans le bois.

Nec magis incepto vultum ſermone movetur,
Quam ſi dura ſilex aut ſtet marpeſia cautes,
Tandem proripuit ſeſe, atque inimica refugit
In nemus umbriferum.

V. 470.

2°. Il eſt une ſeconde ſorte de *Silence* qui a beaucoup de grandeur & de ſublimité de ſentiment en certain cas. Il conſiſte à ne pas daigner parler ſur un ſujet dont on ne pourroit rien dire ſans riſquer, ou de démontrer quelque apparence de baſſeſſe d'âme, ou de faire voir une élévation capable d'irriter les autres. Le premier Scipion l'Africain, obligé de comparoître devant le peuple aſſemblé, pour ſe purger du crime de péculat, dont les tribuns l'accuſoient : » Romains, dit-il, à pareil jour je vain» quis Annibal & ſoumis Carthage ; allons en » rendre graces aux dieux ». En même temps il marche vers le Capitole, & tout le peuple le ſuit. Scipion avoit le cœur trop grand pour faire le perſonnage d'accuſé ; & il faut avouer que rien n'eſt plus héroïque que le procédé d'un homme qui, fier de ſa vertu, dédaigne de ſe juſtifier & ne veut point d'autre juge que ſa conſcience.

Dans la tragédie de Nicomède, ce prince, par les artifices d'Arſinoé, ſa belle-mère, eſt ſoupçonné de tremper dans une conſpiration ; Pruſias, ſon père, qui ne le ſouhaite pas coupable, le preſſe de ſe juſtifier, & lui dit ;

Purge-toi d'un forfait ſi honteux & ſi bas.

L'âme de Nicomède ſe peint dans ſa réponſe vraiment ſublime ;

Moi, Seigneur, m'en purger ! vous ne le croyez pas.

Je ne ſais ce qu'on doit le plus admirer dans la réponſe de Nicomède, ou de ce qu'il ne veut pas ſeulement ſe juſtifier, ou de ce qu'il eſt ſi sûr & ſi fier de ſon innocence, qu'il ne croit pas que ſon accuſateur en doute.

3°. Un ambaſſadeur d'Abdére, après avoir long temps harangué Agis, roi de Sparte, pour des demandes injuſtes, finit ſon diſcours en lui diſant ; » Seigneur, quelle réponſe raporterai-je de votre » part ? — Que je t'ai laiſſé dire tout ce que tu as » voulu, & tant que tu as voulu, ſans te répondre » un mot ». Voilà un *taire-parlier* bien intelligible, dit Montagne.

4°. Mais je vas offrir un exemple de *Silence* qui eſt bien digne de notre reſpect. Un Père de l'Égliſe nous donne une idée de la conſtance de Jéſus-Chriſt par un fort beau trait de réponſe : pour l'entendre, il faut ſe rappeler une circonſtance de la vie d'Épictète. Un jour, comme ſon maître lui donnoit de grands coups ſur une jambe, Épictète lui dit froidement : » Si vous continuez, vous caſſerez » cette jambe ». Son maître, irrité par ce ſang froid, lui caſſa la jambe ; » Ne vous l'avois-je » pas bien dit que vous caſſeriez cette jambe ? » Un philoſophe oppoſoit cette hiſtoire aux Chrétiens, en diſant : » Votre Jéſus-Chriſt a-t-il rien fait d'auſſi » beau à ſa mort ? — Oui, dit S. Juſtin, il s'eſt tu ». (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SILENCE, *Critique ſacrée*. Ce mot, outre ſa ſignification ordinaire, ſe prend au figuré dans l'Écriture : 1°. pour la patience, le repos, la tranquilité ; nous les conjurons de manger leur pain, en travaillant paiſiblement, *in Silentio*, μετὰ ἡσυχίας (II. *Theſſ.* iij, 12) : 2°. ce terme déſigne la retraite, la ſéparation du grand monde ; Eſther ne portoit pas ſes beaux habits dans le temps de ſa retraite, *In diebus* Silentii : 3°. il marque la ruine, *Dominus ſilere nos fecit* (Jérém. *viij*, 14), c'eſt à dire, *le Seigneur nous a ruinés*. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) SIMILITUDE, ſ. f. Figure de penſée par combinaiſon, qui indique ou qui dévelope le raport qui eſt entre deux choſes, deux idées, deux penſées, dans la vûe ſeulement d'éclaircir l'une par l'autre, ou de rendre l'une plus ſenſible ſous l'image & l'emblême de l'autre.

Les *Similitudes* doivent ſuivre les mêmes règles que la Métaphore (*voyez* MÉTAPHORE), parce

que, ſelon la remarque de Quintilien, la Métaphore n'eſt qu'une *Similitude* abrégée, & la *Similitude* une Métaphore étendue & développée. La *Similitude* doit donc être tirée d'objets plus connus que celui qu'on ſe propoſe de faire mieux connoître ; d'objets qui puiſſent préſenter à l'imagination quelque choſe de neuf, d'éclatant, d'intéreſſant, de noble ; d'objets par conſéquent qui ne réveillent aucune idée baſſe, abjecte, dégoûtante, ou même trop triviale,

C'eſt une figure familière aux poëtes & convenable à leur ſtyle, parce qu'elle eſt propre à fournir des images. Auſſi Homère, Virgile, Voltaire, & tous les grands poëtes épiques ou lyriques en ſont-ils pleins. Voltaire (*Henr.* ch. *jv*) dit, en parlant des Seize :

Nés dans l'obſcurité, nourris dans la baſſeſſe,
Leur haine pour les rois leur tient lieu de nobleſſe ;
Et juſques ſous le dais par le peuple portés,
Maïenne en frémiſſant les voit à ſes côtés.
Des jeux de la Diſcorde ordinaires caprices,
Qui ſouvent rend égaux ceux qu'elle rend complices.

Ainſi, lorſque les vents, fougueux tyrans des eaux,
De la Seine ou du Rhône ont ſoulevé les flots ;
Le limon croupiſſant dans leurs grottes profondes
S'élève en bouillonnant ſur la face des ondes.

Ainſi, dans les fureurs de ces embraſements
Qui changent les cités en de funeſtes champs,
Le fer, l'airain, le plomb, que les feux amolliſſent,
Se mêlent dans la flamme à l'or qu'ils obſcurciſſent.

Ces deux *Similitudes* conſécutives préſentent deux images pleines d'énergie & de vérité, qui peignent d'une manière admirable la baſſeſſe, l'inſolence, & les crimes des ſcélérats dont il s'agit.

Sabine, dans l'*Horace* de P. Corneille (III. *j*), s'exprime ainſi :

Fortune, quelques maux que ta rigueur m'envoie,
J'ai trouvé les moyens d'en tirer de la joie,
Et puis voir aujourdhui le combat ſans terreur,
Les morts ſans déſeſpoir, les vainqueurs ſans horreur.
Flatteuſe illuſion, erreur douce & groſſière,
Vain effort de mon âme, impuiſſante lumière,
De qui le faux brillant prend droit de m'éblouïr ;
Que tu ſais peu durer, & tôt t'évanouïr !
Pareille à ces éclairs qui, dans le fort des ombres,
Pouſſent un jour qui fuit & rend les nuits plus ſombres,
Tu n'as frapé mes yeux d'un moment de clarté,
Que pour les abîmer dans plus d'obſcurité.

Rien de plus beau, de plus juſte, & de plus noble, que cette *Similitude* ; mais elle eſt déplacée. » La Tragédie admet les Métaphores, dit » Voltaire ſur cet endroit même, mais non pas » les *Similitudes* : pourquoi ? parce que la Métaphore, quand elle eſt naturelle, apartient à » la paſſion ; les *Similitudes* n'appartiennent qu'à » l'eſprit «.

En voici une autre pleine d'agrément, tirée du commencement de la *Chartreuſe* par Greſſet, qui l'a placée plus à propos :

Vainement j'abjurois la rime ;
L'haleine légère des vents
Emportoit mes foibles ſerments :
Aminte, votre goût ranime
Mes accords & ma liberté ;
Entre Uranie & Terpſichore
Je reviens m'amuſer encore
Au Pinde que j'avois quitté.
Tel, par ſa pente naturelle,
Par une erreur toujours nouvelle,
Quoiqu'il ſemble changer ſon cours,
Autour de la flamme infidèle
Le papillon revient toujours.

Les livres prophétiques & ſapientiaux de l'Ecriture ſainte, dont le ſtyle eſt vraiment poétique, ſont remplis de *Similitudes* très-pittoreſques.

Quid nobis profuit ſuperbia ? aut divitiarum jactantia quid contulit nobis ? Tranſierunt omnia illa tanquam umbra : & tanquam nuncius percurrens : & tanquam navis quæ pertranſit fluctuantem aquam, cujus, quum præterierit, non eſt veſtigium invenire, neque ſemitam carinæ illius in fluctibus : aut tanquam avis quæ tranſvolat in aëre, cujus nullum invenitur argumentum itineris, ſed tantum ſonitus alarum verberans levem ventum, & ſcindens per vim itineris aërem ; commotis alis tranſvolavit, & poſt hoc nullum ſignum invenitur itineris illius : aut tanquam ſagitta emiſſa in locum deſtinatum ; diviſus aër continuo in ſe reclusus eſt, ut ignoretur tranſitus illius. (Sap. V. 8-12.)

Que nous a ſervi l'orgueil ? de quelle utilité nous a été la vaine oſtentation de nos richeſſes ? Toutes ces choſes ont paſſé comme l'ombre : comme un courier qui ſe hâte : comme une barque qui traverſe un courant, dont, après le paſſage, on ne trouve aucun veſtige, non plus que la trace de ſa quille ſur les flots : ou comme un oiſeau qui traverſe l'air, dont aucune marque n'indique la route, & dont on n'entend que le foible bruit qu'il fait avec ſes ailes pour s'ouvrir un paſſage dans l'air ; il l'a traverſé par le mouvement de ſes ailes, & on ne trouve enſuite aucune trace de ſa route : ou comme une fléche lancée vers ſon but ; l'air qu'elle a diviſé s'eſt auſſi tôt refermé ſur elle, de manière qu'on ne ſait par où elle a paſſé.

C'eſt ainſi que la Sageſſe met dans la bouche des

Impies, éclairés par la lumière du jour éternel, cinq *Similitudes* conſécutives, qui apprécient les faux biens dont l'illuſion les avoit ſéduits.

L'uſage de cette figure demande encore plus de diſcrétion que celui de la Métaphore, & les orateurs ſe la permettent moins que les poëtes : toutefois ils ne s'en interdiſent pas entièrement l'uſage, quoiqu'ils l'employent avec plus de circonſpection dans le genre délibératif & dans le judiciaire, que dans le démonſtratif.

En voici un exemple dans le genre délibératif, tiré de l'*Avertiſſement du Clergé de France en* 1770 : *La raiſon eſt un des moyens que Dieu nous a donnés pour diſcerner la vérité. Mais, ſemblable à ces eaux bienfaiſantes que l'induſtrie des hommes a ramaſſées pour répandre la richeſſe & l'abondance, & qui, venant à rompre les digues ſalutaires qui les retiennent, portent partout la terreur & la déſolation ; elle s'égare & nous perd, ſi, uſurpant les droits de tout connoître, elle oſe franchir les limites que la Providence lui a marquées.*

En voici encore un exemple, tiré de l'*Hiſtoire philoſophique & politique des établiſſements & du commerce des Européens dans les deux Indes* ; ouvrage véritablement dans le genre délibératif, & qui auroit pu devenir bien plus utile, ſi l'auteur en avoit retranché des déclamations, dont le moindre défaut eſt d'être inutiles au véritable but de l'ouvrage : il parle ainſi (*liv.* xiij) du gouvernement des Colonies. *Rien ne paroît plus conforme aux vûes d'une politique judicieuſe, que d'accorder à ces inſulaires le droit de ſe gouverner eux-mêmes, mais d'une manière ſubordonnée à l'impulſion de la métropole ; à peu près comme une chaloupe obéit à toutes les directions du vaiſſeau où elle eſt remorquée.* Cette *Similitude* eſt d'autant plus heureuſe, qu'elle eſt puiſée dans le propre fonds de la matière.

Dans le genre judiciaire, Cicéron, plaidant pour Cluentius (*liij*, 146), dit ;

Ut corpora noſtra ſine mente ; ſic civitas ſine lege ſuis partibus, ut nervis, ac ſanguine, & membris, uti non poteſt.

Semblable à nos corps s'ils n'avoient point d'âme ; un État ſans loi ne peut faire aucun uſage des parties qui le compoſent, & qui en ſont comme les nerfs, le ſang, & les membres.

Et Le Maître, dans ſon plaidoyer 18, contre un raviſſeur, *La chaſteté*, dit-il, *reſſemble à la manne du vieux Teſtament ; elle ne pouvoit être conſumée par le feu, & ſe corrompoit néanmoins lorſqu'un rayon du ſoleil l'avoit échauffée : ainſi, la chaſteté de l'eſprit & du cœur ne peut être exterminée par la violence, qui dévore comme un feu ; mais elle ſe corrompt par les rayons doux des artifices & des promeſſes.*

Dans le genre démonſtratif, qui eſt plus favorable aux eſſais brillants de l'eſprit, les orateurs les plus ſages ſe donnent carrière au ſujet de la *Similitude*. Dans l'Oraiſon funèbre de la reine d'Angleterre, Boſſuet peint ainſi la conſtance inébranlable de cette princeſſe : *Comme une colonne, dont la maſſe ſolide paroît le plus ferme apui d'un temple ruineux, lorſque ce grand édifice qu'elle ſoutenoit fond ſur elle ſans l'abattre ; ainſi la reine ſe montre le ferme ſoutien de l'État, lorſqu'après en avoir long temps porté le faix, elle n'eſt pas même courbée ſous ſa chute.*

On tire quelquefois, de la *Similitude*, des ſecours pour répandre la lumière ſur des matières même philoſophiques & de pure diſcuſſion. Un écrivain moderne, qui a oſé mettre dans la balance de la Philoſophie les matières les plus graves, & dont elle devoit le moins juger, dit dans un endroit : *Rien ne paroît grand ſur la terre à qui la contemple d'un point de vûe élevé. Dans une forêt antique, c'eſt du pied des cèdres où s'aſſied le voyageur, que leur faîte ſemble toucher aux cieux : du haut des airs où plane l'aigle, les hautes futaies rampent comme la bruyère, & n'offrent aux ieux du roi des airs qu'un tapis de verdure déployé ſur des plaines.* Dans un autre endroit il apprécie ainſi les miniſtres des rois : *Les hommes élevés aux premiers poſtes ſont autour du ſouverain, comme ces nuages d'or qui aſſiſtent au coucher du ſoleil, & dont la ſplendeur s'obſcurcit & diſparoît à meſure que l'aſtre s'enfonce ſous l'horiſon.* Ces deux *Similitudes* ſont tout à la fois nobles, grandes, lumineuſes, & pleines d'énergie.

Toutefois les *Similitudes* doivent être rares : car, ſelon la judicieuſe remarque de *Cleanthe* (Lett. ll), » Souvent ce grand nombre d'images » étrangères eſt une preuve qu'on manque des » véritables idées des choſes, & que l'eſprit n'ayant » pas aſſez de force pour regarder les objets dans » eux-mêmes & dans leurs principes naturels, il » eſt obligé de les conſidérer par réflexion dans ces » figures indirectes ».

Cette remarque, au reſte, tomboit ſur un écrit qui n'étoit deſtiné qu'aux gens de Lettres & aux Savants, à qui il y a véritablement quelque indécence de préſenter tant de petits ſecours, qui ſont plus convenables à la multitude, parce qu'on ne peut en éclairer les eſprits qu'en frapant l'imagination, & qu'au lieu d'idées, il lui faut des images palpables. L'uſage modéré des *Similitudes* ne peut donc que produire un bon effet ; ce ſont des images, qui ornent le diſcours & qui récréent l'eſprit, qui ont de l'agrément pour les habiles & de la force pour les moins éclairés, en un mot, qui ſervent à délaſſer les uns & à inſtruire les autres. Auſſi les *Similitudes*, ménagées avec art & choiſies avec goût, ſont-elles très bien dans les ſermons, diſcours deſtinés à inſtruire, à édifier, à toucher indiſtinctement

indiſtinctement les Grands & les petits, les pauvres & les riches, les ſavants & les ignorants. Maſſillon peut en fournir bien des exemples.

Voici une *Similitude* lumineuſe, priſe du ſermon ſur l'Aumône : *Les aumônes, qui ont preſque toujours coulé en ſecret, arrivent bien plus pures dans le ſein de Dieu, que celles qui, expoſées même malgré nous aux yeux des hommes, ont été groſſies & troublées ſur leur courſe, par les complaiſances inévitables de l'amour propre & par les louanges des ſpectateurs : ſemblables à ces fleuves qui one preſque toujours coulé ſous la terre, & qui portent dans le ſein de la mer des eaux vives & pures ; au lieu que ceux qui one traverſé à découvert les plaines & les campagnes, n'y portent d'ordinaire que des eaux bourbeuſes, & entraînent toujours après eux les débris, les cadavres, le limon qu'ils ont amaſſé ſur leur route.*

Voici une autre *Similitude*, tout à la fois lumineuſe & ſublime, tirée du ſermon ſur la Purification : *La ſurpriſe la plus déſeſpérante des pécheurs ſera de voir, que, dans le temps même qu'ils croyoiene vivre ſans joug & ſans Dieu dans ce monde, ils étoient entre les mains de ſa ſageſſe, qui ſe ſervoit de leurs égarements mêmes pour l'accompliſſement de ſes deſſeins éternels ; qu'en croyant vivre pour eux ſeuls, ils n'étoiene, entre les mains de Dieu, que des inſtruments utiles à la ſanctification des juſtes ; ... en un mot, qu'ils ont fait beaucoup de bruit dans l'univers, mais que c'étoit Dieu qui ſe glorifioit par eux, & qu'ils n'ont rien fait pour eux-mêmes : ſemblables au tonnère, qui donne un grand ſpectacle à la terre, & fait ſentir aux hommes la grandeur & la puiſſance de Dieu ; mais qui n'eſt lui-même qu'un vain ſon, & ne laiſſe après lui que l'infection de la matière dont il étoit le ſeul ouvrage.*

Le ſtyle épiſtolaire même ne rejette point les *Similitudes* ; mais alors il faut trouver comme ſous la main les objets de comparaiſon, & ne pas élever le ton plus que ne comporte le reſte de la lettre. Zilia (*Lett. péruv.* xjx) apprécie ainſi les mœurs des françois : *Leurs vertus, mon cher Aza, n'ont pas plus de réalité que leurs richeſſes. Les meubles que je croyois d'or, n'en one que la ſuperficie ; leur véritable ſubſtance eſt de bois : de même ce qu'ils appellene Politeſſe, cache légèrement leurs défauts ſous les dehors de la vertu ; mais avec un peu d'aeteneion, on en découvre auſſi aiſément l'artifice que celui de leurs fauſſes richeſſes.*

» Les *Similitudes* bien choiſies & tirées des » grands ſujets de la nature, dit le P. Bouhours, » qui les déſigne ſous le nom de *Comparaiſons*, » ſont toujours des penſées nobles . . . Les *Simi-* » *litudes* qu'on tire des arts valent quelquefois » celles qu'on emprunte de la nature. L'Hiſtoire » fournit encore de belles *Similitudes* ».

» Elles ne peuvent, dit l'abbé de Beſplas (*p.* 308), » être trop relevées dans les ſujets relevés ». Puis il ajoûte : » L'orateur ſacré doit, plus que les » autres, s'abſtenir de les emprunter des arts ».

J'ôſe avancer que ce précepte eſt trop rigide. Que l'orateur ſacré, j'y conſens, puiſe le plus ſouvent dans le ſpectacle de l'univers, dans les merveilles de la création : mais ne lui interdiſons pas les œuvres des hommes ni les richeſſes des arts, tandis que le S. Eſprit lui-même renvoie les pareſſeux aux œuvres de la fourmi, & que Jéſus-Chriſt, dans l'Évangile, demande que nous faſſions pour notre ſalut ce qu'un économe infidèle a l'adreſſe de faire pour ſa fortune.

» Quand l'Éloquence de la Chaire, dit l'abbé » de Beſplas, tire ſes *Similitudes* des arts, ce » n'eſt pas une parure ; c'eſt une condeſcendance, » c'eſt pour ſe rendre intelligible, c'eſt enfin, comme » dit S. Paul, pour *faire toucher en quelque façon* » *la parole* ».

J'aime à voir qu'un orateur ſacré ſente auſſi vivement la dignité de ſon miniſtère ; à coup sûr on n'entendra jamais ſortir de ſa bouche que des choſes dignes du Très-Haut au nom duquel il parle : mais il ne doit pas, par reſpect pour ſa profeſſion, en dédaigner les droits ou même en méconnoître les devoirs. L'orateur ſacré, comme tout autre, doit inſtruire, doit plaire, doit toucher ; il peut donc mettre à profit tout ce qui peut l'aider à remplir l'un de ces trois objets, & prendre par conſéquent ſes *Similitudes* partout où il en trouvera de convenables.

» L'art, la nature, l'Hiſtoire les fourniſſent, dit le P. Gaichiez dans ſes *Maximes* (ch. *xjv*, n°. 4), » les petits ſujets auſſi bien que les grands, » les plus bas & les plus ſublimes. Les moucherons » & les fourmis, le chien qui retourne à ſon vo- » miſſement, l'animal immonde qui ſe roule dans » la boue, donnent dans l'Écriture des inſtructions » divines. Des choſes ſenſibles on monte aux choſes » abſtraites ».

» Les *Similitudes* baſſes, dit le P. Bouhours, » ſont que les penſées le ſont auſſi. Bacon, qui » étoit l'un des plus beaux génies de ſon ſiècle, » dit que *l'argent reſſemble au fumier, qui ne* » *profite que quand il eſt répandu* : il y a du » vrai & même de l'eſprit dans cette penſée, mais » il n'y a point de nobleſſe ; l'idée de *fumier* a » quelque choſe de bas & de rebutant ».

Ce ne ſeroit pas toujours une raiſon pour rejeter ces ſortes de *Similitudes*, ſi elles avoient pour but de verſer le dégoût ſur l'objet principal ; je les croirois alors très convenables, pourvu qu'elles n'allaſſent pas juſqu'à provoquer des nauſées : d'ailleurs il arrive ſouvent qu'il n'y a d'offenſant que

le mot, auquel on peut ſubſtituer ou une périphraſe ou une définition; en un mot, rien n'eſt ou ne demeure bas entre des mains intelligentes. Qu'y a-t-il de plus bas & de plus mépriſable que du duvet, de l'écume, de la fumée? & cependant l'Eſprit ſaint lui-même en tire des *Similitudes* très-pittoreſques & très-utiles:

Spes impii tanquam lanugo eſt, quæ à vento tollitur; & tanquam ſpuma gracilis, quæ à procellâ diſpergitur; & tanquam fumus, qui à vento diſſuſus eſt. (Sap. V. 15.)

L'eſpérance de l'impie eſt ſemblable à du duvet, que le vent enlève; ſemblable à une écume légère, qu'un ouragan fait diſparoître; ſemblable à de la fumée, qui eſt diſſipée par le vent.

On donne aſſez communément à la *Similitude* le nom de *Comparaiſon*; & l'Académie remarque même, dans ſon Dictionnaire en 1762, que le terme de *Similitude* vieillit. Ce ſeroit à elle à le rajeunir, parce qu'elle le peut, & que c'eſt aux maîtres à fixer les termes de l'art: je crois d'ailleurs qu'il convient, pour les intérêts de la préciſion & de la clarté, de déſigner par des noms différents des figures auſſi différentes. Mais il me ſemble ſurtout que celle dont il s'agit ici doit ſe nommer *Similitude*, parce qu'on n'y conſidère en effet que ce qu'il y a de ſemblable dans les deux objets raprochés: dans l'autre, au contraire, ſi l'on fait quelquefois attention à la reſſemblance des objets raprochés, comme quand on conclut de parité; il arrive encore plus ſouvent qu'on y remarque la diſſemblance, comme quand on conclut du plus au moins ou du moins au plus. (*Voyez* COMPARAISON). Cependant c'eſt ſous ce dernier nom que M. Marmontel a traité de la *Similitude*. *Voyez* COMPARAISON, *Rhét. & Poéſ.*

La figure appelée *Parallèle* (*voyez* ce mot) ſe fait encore par comparaiſon; c'eſt, comme la *Similitude*, une figure purement pittoreſque, & qui mériteroit beaucoup mieux le nom ſimple de *Comparaiſon*, puiſqu'elle montre, dans les objets raproches, les points par où ils diffèrent auſſi bien que ceux par où ils ſe reſſemblent: cependant elle a un nom propre & diſtinctif. M. Marmontel a bien ſenti la différence des deux termes que l'on confond ici, & ſes lecteurs la ſentent comme lui quand ils le liſent (*article* ANCIENS): *Pourquoi ne pas reconnoître . . . que des* Comparaiſons *prolongées au delà de la* Similitude *choquoient le bon ſens?*

Cette réflexion regarde Homère, dont quelques Critiques ont cenſuré les *Similitudes*; & La Motte les appeloit *des Comparaiſons à longues queues.*

» Il eſt vrai, dit l'auteur de l'*Année littéraire* (1777, *Tom.* II, *Lett.* xiij, *p.* 271), » qu'elles » ſont fréquentes, un peu uniformes, & n'ont pas » toujours avec leur objet un raport bien juſte & » bien marqué: mais doit-on chercher dans une » *Similitude*, deſtinée à embellir un poème, une » juſteſſe philoſophique? » Pourquoi ne l'y chercheroit-on pas, puiſqu'on a droit d'y chercher de la raiſon? Pourquoi ne ſe dégoûteroit-on pas du trop de *Similitudes*, puiſque le Trop a toujours cet effet? Pourquoi ne s'ennuieroit-on pas de leur uniformité, puiſque la monotonie eſt une cauſe naturelle d'ennui? Pourquoi enfin ne ſeroit-on pas choqué de leur incohérence avec leur objet, puiſque toute digreſſion déplacée eſt en effet choquante? Je parle ici d'après les aveux du Cenſeur littéraire.

» Tout homme ſenſible, dit-il, aux charmes » de la Poéſie, lira toujours avec le plus grand » plaiſir les *Similitudes* d'Homère, qui ſont des » tableaux admirables des objets les plus frapants de » la nature ».

On peut dire de même que tout homme ſenſible aux charmes de la Peinture & de la Sculpture, verra toujours avec le plus grand plaiſir les magnifiques tableaux de Le Brun qui repréſentent les batailles d'Alexandre, ainſi que la Vénus de Médicis & l'Hercule Farnèſe: mais ſon enthouſiaſme même n'empêcheroit jamais cet admirateur de trouver ces chef-d'œuvres déplacés, & par là même dégradés, ſi on s'aviſoit de les placer dans un de nos temples pour l'embellir un jour de fête.

On raporte que le Pouſſin, dans ſes commencements, lorſqu'il copioit les ouvrages du Titien, trouva la partie du coloris trop dangereuſe pour s'y attacher, & qu'il craignit de négliger le deſſin: *Le charme de l'un*, diſoit-il, *pourroit faire oublier la néceſſité de l'autre.* C'eſt un écueil où beaucoup d'écrivains ont échoué, & contre lequel les jeunes gens ſurtout doivent ſe tenir en garde.

Je dois avertir, en finiſſant, que la *Similitude*, ſous une certaine forme, prend chez les anciens le nom d'*Antapodoſe*. Voyez ce mot. (*M.* BEAUZÉE.)

SIMPLE, adj. *Art orat.* L'un des trois genres d'Éloquence que les rhéteurs ont diſtingués.

Rollin, qui, d'après Cicéron & Quintilien, a très-bien analyſé ces trois genres, le *ſimple*, le ſublime, & le tempéré, compare le *ſimple à ces tables ſervies proprement, dont tous les mets ſont d'un goût excellent, mais d'où l'on bannit tout raffinement, toute délicateſſe étudiée, tout ragoût recherché.* Cette image eſt d'autant plus juſte, qu'en effet, dans l'un & l'autre ſens, plus nous avons le goût pur & ſain, plus nous aimons les choſes *ſimples.*

Cicéron, de ſon côté, en parlant de ce genre de ſtyle & d'Éloquence naturel & modeſte, nous

le préſente ſous la figure de ce négligé décent, qui, dans une femme, eſt quelquefois plus ſéduiſant que la parure, & qui n'admet pour ornement qu'une élégante *Simplicité ; Elegantia modo & munditia remanebit :* il lui interdit toute eſpèce de fard ; *Fucati vero medicamenta candoris & ruboris omnia repelluntur ;* en quoi il ſemble faire la ſatire du genre tempéré, du genre des ſophiſtes, qui admettoit ces fauſſes couleurs.

Quoi qu'il en ſoit, la même obſervation qui confirme la comparaiſon de Rollin, prouve encore la juſteſſe de celle-ci ; car moins nos ieux ſont faſcinés par les preſtiges de la mode & du luxe, plus nous ſommes touchés des charmes de la beauté naïve & *ſimple :* mais dans l'une & l'autre image, n'oublions pas que la *Simplicité*, pour avoir tout ſon prix, ſuppoſe ou la bonté ou la beauté réelle. Ce ſont en effet les deux attributs d'un naturel exquis.

Ici diſparoît la diſtinction que l'on a faite du genre *ſimple*, du tempéré, & du ſublime, en deſtinant l'un à inſtruire, l'autre à plaire, & le troiſième à émouvoir. Ce ſont bien là réellement les trois fonctions de l'Éloquence ; mais elles ne ſont ni excluſives l'une de l'autre, ni excluſivement attachées au genre qui leur convient le mieux. Il ne ſeroit pas raiſonnable de refuſer le don de plaire & de toucher à la beauté *ſimple* & ſans fard. Or il eſt bien vrai qu'en inſtruiſant, il eſt permis de négliger le ſoin de plaire ; que, ſi l'objet dont on s'occupe eſt ſérieux & grave, il a droit d'attacher par ſon utilité, ſans avoir l'attrait du plaiſir ; qu'il ne ſeroit pas digne de la Philoſophie, de l'Hiſtoire, de l'Éloquence même d'un certain caractère, de donner trop à l'agrément : mais la ſageſſe, la vérité, le ſentiment ont leur beauté, leurs grâces naturelles. Et ce n'eſt pas ſans choix, ſans étude, & ſans art, mais avec un choix, une étude, un art imperceptible, & d'autant plus difficile & rare, que ſe compoſe une *Simplicité* qui plaît comme ſans le vouloir : *Quod ſit venuſtius, ſed non ut appareat.*

Ce genre de beauté, ce don d'attacher & de plaire, convient également au *ſimple* & au ſublime ; car l'un & l'autre ſe confondent aſſez ſouvent : rien même ne ſied mieux au ſublime que d'être *ſimple*, mais il l'eſt avec majeſté ; & voilà ce qui les diſtingue. En Sculpture, l'Apollon, le Laocoon, le Moïſe de Michel-Ange, ſont du genre ſublime, & vraiſemblablement le Jupiter de Phidias en étoit le chef-d'œuvre ; le Gladiateur mourant, le Faune, la Vénus ſont du genre *ſimple*. Il n'y a pas une ſtatue antique du caractère que Cicéron attribue au genre que nous appelons *tempéré*.

Celui-ci cependant, quoique plus viſiblement orné que les deux autres, ne laiſſe pas d'avoir du naturel, lorſque ſon luxe & ſa parure ne ſemblent être que l'abondance & la richeſſe de ſon ſujet ; & que le *ſimple*, en s'y mêlant, comme cela doit être, lui donne quelquefois un air de négligence & d'abandon. Mais ce qui fait ſa bonté réelle & donne du prix à ſa beauté, c'eſt de ne plaire que pour inſtruire ; & c'eſt le dégrader que d'en faire un objet frivole & de pur agrément.

A l'égard du don d'émouvoir, il eſt certain qu'au plus haut degré il caractériſe le ſublime. Mais diſtinguons deux pathétiques : l'un, qui ſans doute n'appartient qu'aux mouvements de la haute Éloquence, c'eſt celui qui ébranle & renverſe ; l'autre, qui, plus doux, plus modeſte, & ſouvent humble & ſuppliant, pénètre & s'inſinue ſans éclat & ſans bruit :

Telephus aut Peleus, quum pauper & exul uterque,

& celui-ci me ſemble le partage du genre *ſimple* : à moins qu'on ne diſe qu'alors le *ſimple* eſt ſublime lui-même ; & tel eſt bien mon ſentiment. Mais ce n'eſt pas ce qu'ont dit les rhéteurs.

Il n'y auroit donc que le genre moyen dont l'artifice & la parure ſeroient incompatibles avec la gravité de l'indignation ; avec la fougue & l'énergie de la colère, des menaces, des reproches, de la douleur véhémente & impétueuſe ; avec l'humilité craintive des prières, des plaintes, des ſupplications. Mais dans un ſujet même où la richeſſe des peintures & des images ſolliciteroit l'Éloquence, & l'orneroit comme à ſon inſu ; ſi l'un ou l'autre genre de pathétique trouvoit ſa place, le *ſimple*, ou le ſublime viendroit s'en emparer. Voyez, dans les *Géorgiques*, l'Épiſode d'Orphée.

Ainſi, ſans refuſer à aucun des trois genres l'avantage d'inſtruire, ni les moyens de plaire, ni le don d'émouvoir, tâchons de prendre dans ſon vrai ſens ce partage de Cicéron : *Quot ſunt officia oratoris, tot ſunt genera dicendi : ſubtile, in probando ; modicum, in delectando ; vehemens in flectendo.*

Voulez-vous inſtruire, éclairer, perſuader par la raiſon ? appliquez-vous à donner à votre Éloquence un caractère délié, un langage fin & ſubtil. Voulez-vous délaſſer l'attention & un moment vous occuper à plaire ? employez-y la ſéduction d'un ſtyle tempéré, légèrement ſemé de fleurs. (*Voyez* TEMPÉRÉ). Voulez-vous toucher, émouvoir, étonner, troubler, entraîner vos auditeurs ? employez-y la véhémence. Et en effet chacun de ces trois caractères convient plus ou moins au ſujet, au lieu, aux perſonnes, au naturel de l'orateur ; l'erreur n'eſt que de les claſſer & de leur marquer des limites : car le plus ſouvent ils ſe mêlent & ſe combinent comme les éléments. Telle fable de La Fontaine, telle ode d'Horace, telle page de Cicéron, de Boſſuet, ou de Racine, nous les préſente tous les trois. Les ſujets les plus favorables

Digitized by Google

à l'Éloquence ſont ceux qui donnent lieu à cette variété harmonieuſe & raviſſante; & les ouvrages où elle règne ſont du petit nombre de ceux dont on ne ſe laſſe jamais. (*M. MARMONTEL.*)

SIMPLICITÉ, ſ. f., *Art orat.* La *Simplicité*, dans l'Élocution, eſt une manière de s'exprimer, pure, facile, naturelle, ſans ornement, & où l'art ne paroît point; c'eſt aſſurément le caractère de Térence. La *Simplicité* d'expreſſion n'ôte rien à la grandeur des penſées, & peut renfermer, ſous un air négligé, des beautés vraiment précieuſes.

Heureux qui ſe nourrit du lait de ſes brebis,
Et qui de leur toiſon voit filer ſes habits;
Qui ne fait d'autre mer que la Marne ou la Seine,
Et croit que tout finit où finit ſon domaine!

Voilà une peinture *ſimple* & charmante de la tranquilité champêtre, parce que c'eſt l'expreſſion naive des choſes par leurs effets.

La *Simplicité* ſe trouve dans l'Ode avec dignité.

Le Ciel, qui doit le bien ſelon qu'on le mérite,
Si de ce grand oracle il ne t'eût aſſiſté,
Par un autre préſent n'eût jamais été quitte
Envers ta piété.

Cette ſtance de Malherbe, dans ſon ode à Louis XIII, eſt d'une parfaite *Simplicité*; les deux ſtances ſuivantes méritent encore d'être citées.

Le fameux Amphyon, dont la voix nompareille,
Bâtiſſant une ville, étonna l'univers,
Quelque bruit qu'il ait eu, n'a point fait de merveille
Que ne faſſent mes vers.
Par eux de tes hauts faits la terre ſera pleine;
Et les peuples du Nil qui les auront ouïs
Donneront de l'encens, comme ceux de la Seine,
Aux autels de Louis.

Le même poète va me fournir un exemple plus parfait d'une *Simplicité* admirable; c'eſt dans ſa Paraphraſe du Pſeaume 145:

En vain, pour ſatisfaire à nos lâches envies,
Nous paſſons près des rois tout le temps de nos vies
A ſouffrir des mépris, à ployer les genoux;
Ce qu'ils peuvent n'eſt rien, ils ſont ce que nous ſommes,
Véritablement hommes,
Et meurent comme nous.

La *Simplicité* noble eſt d'auſſi bonne maiſon que la grandeur même; & comme elle vient du même principe de bon eſprit; qui doute qu'elle ne ſente du lieu dont elle eſt ſortie, & que partout où elle ſe rencontre elle ne conſerve ſa dignité, ſes droits, ou pour le moins l'air & la mine de ſa naiſſance?

Mais ſi cette *Simplicité* noble retrace de grandes images, elle ne diffère pas du ſublime. Homère & Virgile ſont des modèles de cette dernière *Simplicité*.

Racine l'a bien connue; & j'en cite pour preuve ces vers d'Andromaque:

Ne vous ſouvient il plus, Seigneur, quel fut Hector?
Nos peuples affoiblis s'en ſouviennent encor!
Son nom ſeul fait trembler nos veuves & nos filles;
Et dans toute la Grèce il n'eſt point de familles,
Qui ne demandent compte à ce malheureux fils,
D'un père ou d'un époux qu'Hector leur a ravis,

(*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

SIMPLICITÉ, MODESTIE. *Synonymes.*

La *Simplicité* conſiſte à montrer ce que l'on eſt; la *Modeſtie*, à le cacher.

La *Simplicité* tient plus au caractère; la *Modeſtie*, à la réflexion.

La *Simplicité* plaît ſans y penſer; la *Modeſtie* cherche à plaire.

La *Simplicité* n'eſt jamais fauſſe; la *Modeſtie* le peut être.

Une vanité connue déplaît moins, quand elle ſe montre avec *Simplicité*, que quand elle cherche à ſe couvrir du voile de la *Modeſtie*. (*D'ALEMBERT.*)

SINCÉRITÉ, FRANCHISE, NAIVETÉ, INGÉNUITÉ. *Synonymes.*

La *Sincérité* empêche de parler autrement qu'on ne penſe; c'eſt une vertu. La *Franchiſe* fait parler comme on penſe; c'eſt un effet du naturel. La *Naïveté* fait dire librement ce qu'on penſe; cela vient quelquefois d'un défaut de réflexion. L'*Ingenuïté* fait avouer ce qu'on fait & ce qu'on ſent; c'eſt ſouvent une bêtiſe.

Un homme *ſincère* ne veut point tromper. Un homme *franc* ne ſauroit diſſimuler. Un homme *naïf* n'eſt guère propre à flatter. Un homme *ingénu* ne ſait rien cacher.

La *Sincérité* fait le plus grand mérite dans le commerce du cœur. La *Franchiſe* facilite le commerce des affaires civiles. La *Naïveté* fait ſouvent manquer à la politeſſe. L'*ingénuïté* fait pécher contre la prudence.

Le *Sincère* eſt toujours eſtimable. Le *Franc* plaît à tout le monde. Le *Naïf* offenſe quelquefois. L'*Ingénu* ſe trahit. *Voyez* NAÏF, NATUREL, *Syn.* NAIVETÉ, CANDEUR, INGÉNUITÉ, *Syn.* & NAIVETÉ (UNE), LA NAIVETÉ, *Syn.* (*L'abbé GIRARD.*)

SINGULIER,

SINGULIER, E, adj. *Grammaire.* Ce terme eſt conſacré, dans le langage grammatical, pour déſigner celui des nombres qui marque l'unité. *Voyez* NOMBRE.

Un même nom, avec la même ſignification, ne laiſſe pas très-ſouvent de recevoir des ſens fort différents, ſelon qu'il eſt ſemployé au nombre *ſingulier* ou au nombre pluriel. Par exemple, *donner la main*, c'eſt la préſenter à quelqu'un par politeſſe, pour l'aider à marcher, à deſcendre, à monter, *&c*; *donner les mains*, n'eſt plus qu'une expreſſion figurée, qui veut dire conſentir à une propoſition. Cette remarque eſt due à l'abbé d'Olivet, ſur ces vers de Racine (*Bajazet* I. *iij*, 8, 9):

. . . . Savez-vous ſi demain
Sa liberté, ſes jours ſeront en votre main?

Il me ſemble que de pareilles obſervations ſont fort propres à faire concevoir, qu'il eſt néceſſaire d'aporter, dans l'étude des langues, autre choſe que des oreilles pour entendre ce qui ſe dit, ou des ieux pour lire ce qui eſt écrit; il y faut encore une attention ſcrupuleuſe ſur mille petites choſes qui échaperont aiſément à ceux qui ne ſavent point examiner, ou qui ſeront mal vues par ceux qui n'auront pas une certaine pénétration, un certain degré de juſteſſe, dont on ſe croit toujours aſſez bien pourvu & qui pourtant eſt bien rare.

L'uſage a autoriſé dans notre langue une manière de parler qui mérite d'être remarquée; c'eſt celle où l'on emploie par ſynecdoque le nombre pluriel au lieu du nombre *ſingulier*, quand on adreſſe la parole à une ſeule perſonne: *Monſieur, vous m'avez ordonné; je vous prie*, &c; ce qui ſignifie littéralement en latin, *Domine, juſſiſtis; oro vos*. La politeſſe françoiſe fait que l'on traite la perſonne à qui l'on parle comme ſi elle en valoit pluſieurs; & c'eſt pour cela que l'on n'emploie que le *Singulier*, quand on parle à une perſonne à qui l'on doit plus de franchiſe ou moins d'égards; on lui dit, *Tu m'as donné, je t'ordonne, ſur tes avis*, &c. Cette dernière façon de parler s'appelle *Tutoyer* ou *Tutayer*; ainſi, l'on ne tutoye que ceux avec qui l'on eſt très-familier, ou ceux pour qui l'on a peu d'égards.

On trouve dans le patois de Verdun *dévouſer* pour *tutoyer*; ce qui me feroit volontiers croire que c'eſt un ancien mot du langage national: il en a tous les caractères analogiques, & il eſt compoſé de la particule privative *dé* & du pronom pluriel *vous*, comme pour dire *priver de l'honneur du* VOUS. Ce mot méritoit de reſter dans la langue, & il devroit y rentrer en concurrence avec *tutoyer*: tous deux ſignifieroient la même choſe, mais en indiquant des vûes différentes; par exemple, on *tutoieroit* par familiarité ou par énergie, comme dans la Poéſie; on *dévouſeroit* par manque d'égards ou par mépris.

Au reſte, il y a peu de langues modernes où l'urbanité n'ait donné lieu à quelque locution vraiment irrégulière à cet égard. Les allemands diſent: *Mein herr, ich bin hir diener*; ce qui ſignifie littéralement en françois, *Monſieur, je ſuis leur ſerviteur*, au lieu de *ton*, qui ſeul eſt régulier: ils diſent de même *ils*, au lieu de *tu*; par exemple, *Sie bleiben immer ernſthaft*, c'eſt à dire, *ils demeurent toujours ſérieux*, au lieu de l'expreſſion régulière *tu es toujours ſérieux*. Il y a donc dans le germaniſme abus du nombre & de la perſonne. Les italiens, outre notre manière, ont encore leur *voſſignoria*, nom abſtrait de la troiſième perſonne, qu'ils ſubſtituent à celui de la ſeconde. Les eſpagnols ont également adopté notre manière, pour les cas du moins où ils ne croient pas devoir employer les noms abſtraits de diſtinction, ou le nom de pure politeſſe, *vueſtra merced* ou *vueſa merced*, qu'ils indiquent communément dans l'écriture par *V. M.* (*M. BEAUZÉE.*)

SITUATION, ſ. f. *Belles-Lettres.* En Poéſie on appelle *Situation*, un moment de l'action épique ou dramatique, où de la ſeule poſition des perſonnages réſulte pour le ſpectateur un ſaiſiſſement de crainte ou de pitié, ſi la *Situation* eſt tragique; de curioſité, d'impatience, ou de maligne joie, ſi la *Situation* eſt comique. C'eſt dans l'un & dans l'autre genre le plus infaillible moyen de l'art.

Pour bien juger d'une *Situation*, il faut ſuppoſer les acteurs morts dans ce moment critique, & ſe demander à ſoi-même quel mouvement excitera dans le ſpectacle la ſeule vûe de la ſcène. Si le ſpectateur, pour être ému, doit attendre qu'on ait parlé, il n'y a plus de *Situation*.

Le père de Rodrigue outragé dit à ſon fils: » J'ai reçu un ſoufflet; mon bras, affoibli par les » ans, n'a pu me venger; voilà mon épée, venge-» moi. — De qui? — du père de Chimène ». Rodrigue, dès ce moment, n'a qu'à reſter immobile & muet d'étonnement & de douleur: nous ſentirons, avant qu'il le diſe, le coup terrible qui l'accable.

Ce même Rodrigue ſe préſente aux ieux de Chimène, l'épée nue & ſanglante à la main: l'impreſſion de cet objet n'a pas beſoin, pour être ſentie, des paroles qui vont la ſuivre.

Chimène, à ſon tour, va ſe jeter aux pieds du roi & demander vengeance contre un coupable qu'elle adore: ces mots, *Sire, Sire, juſtice!* nous en diſent aſſez; & tous les cœurs, comme le ſien, ſont déchirés dans ce moment.

La *Situation* tragique eſt tantôt ce que les latins appeloient *rerum anguſtiæ*, un détroit dans lequel l'acteur ſe voit comme entre deux écueils ou ſur le bord de deux abîmes: telle eſt la *Situation* du Cid; telle eſt celle de Zamor, lorſqu'on lui propoſe le choix, ou de renoncer à ſes dieux,

ou de voir périr ſa maitreſſe; telle eſt celle de Mérope, réduite à l'alternative, ou de donner ſa main au meurtrier de ſon époux, ou de voir immoler ſon fils; telle eſt la fameuſe *Situation* de Phocas dans Héraclius, lorſqu'entre ſon fils & ſon ennemi, & ne pouvant diſcerner l'un de l'autre, il dit ces vers ſi beaux & tant de fois cités :

O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
Tu retrouves deux fils pour mourir après toi,
Et je n'en puis trouver pour régner après moi.

Tantot elle reſſemble à la poſition d'un vaiſſeau battu par deux vents oppoſés, ou au combat de deux vents contraires; c'eſt le choc de deux paſſions ou de deux puiſſants intérêts : telle eſt, dans l'âme d'Agamemnon, le combat de l'ambition & de la nature, de la tendreſſe & de l'orgueil : telle eſt, dans l'âme d'Oroſmane, le combat de l'amour & de la vengeance : telle eſt, entre Oreſte & Pylade, le combat de l'amitié; entre Agamemnon & Achille, celui de l'orgueil irrité; entre Zamti & Idamé, celui de l'héroïſme & de l'amour maternel.

Tantôt c'eſt un ſimple danger, mais preſſant, terrible, inconnu à celui qui en eſt menacé; l'acteur reſſemble alors au voyageur qui va marcher ſur un ſerpent, ou qui, la nuit, va tomber dans un précipice : telle eſt la *Situation* de Britannicus, lorſqu'il ſe confie à Narciſſe; telle & plus effroyable encore eſt la *Situation* d'Œdipe, cherchant le meurtrier de Laïus; telle eſt la *Situation* de Mérope & d'Iphigénie ſur le point d'immoler, l'une ſon fils, l'autre ſon frère.

Tantôt c'eſt comme un orage qui gronde ſur la tête du perſonnage intéreſſant, ou un naufrage au milieu duquel il eſt au moment de périr; l'horreur du danger lui eſt connue, mais ſans eſpoir d'y échaper : telle eſt la *Situation* d'Hécube, d'Andromaque, de Clytemneſtre, à qui on arrache leurs enfants.

Les *Situations* comiques ſont les moments de l'action qui mettent plus en évidence l'adreſſe des fripons, la ſottiſe des dupes, le foible, le travers, le ridicule enfin du perſonnage qu'on veut jouer. Pour exemples de ces *Situations* comiques, ſe préſentent en foule les ſcènes de Molière; & ces exemples ſont la preuve que le Comique de *Situation* eſt preſque indépendant des détails & du ſtyle : pour rire aux éclats, il ſuffit de ſe rappeler, même confuſément, les *Situations* de l'*École des maris*, du *Tartuffe*, de l'*Avare*, des deux *Soſies*, de *George Dandin*, &c.

Le premier ſoin du poète, dans l'un ou l'autre genre, doit donc être de former ſon intrigue de *Situations* touchantes ou plaiſantes par elles-mêmes, ſans ſe flatter que les détails, l'eſprit, le ſentiment, & l'Éloquence même puiſſent jamais y ſuppléer. Son action ainſi diſpoſée, qu'il prenne ſoin d'y joindre les dévelopements que la *Situation* demande, & que la nature lui indique; qu'il y employe le langage propre aux caractères, aux mœurs, à la qualité des perſonnes; il aura preſque atteint le but de l'art : mais ce n'eſt pas aſſez, s'il n'a de plus obſervé les paſſages, les gradations d'une *Situation* à l'autre; & c'eſt la grande difficulté.

On réuſſit plus communément à inventer des *Situations*, qu'à les bien amener, & à les bien lier enſemble. La crainte d'être froid & languiſſant fait quelquefois qu'on les bruſque & qu'on les entaſſe; alors le naturel, la vraiſemblance, l'intérêt même n'y eſt plus. Ce n'eſt point par ſecouſſes que l'âme des ſpectateurs veut être émue : un coup de foudre imprévu les étonne, mais ne fait que les étourdir; pour que l'orage imprime ſa terreur, il faut qu'elle ſoit graduée, qu'on l'ait vu ſe former de loin & qu'on l'ait entendu gronder.

C'eſt peu même de ſavoir amener les *Situations* avec vraiſemblance & les graduer avec art; quand le perſonnage y eſt engagé, il faut ſavoir l'en faire ſortir, ſoit pour le tirer de péril ou de peine au moment que l'action l'exige, ſoit pour l'engager dans une *Situation* ou plus tragique ou plus riſible encore.

Lorſque, dans le *Philoctète* de Sophocle, Néoptolème a rendu à Philoctète ſes armes, on ſe demande : Comment, par la ſeule perſuaſion, ce cœur ulcéré ſera-t-il adouci? & on attend ce prodige ou de la vertu de Néoptolème ou de l'Éloquence d'Ulyſſe. Mais dans la pièce de Sophocle ni l'une ni l'autre ne l'opère : voilà une *Situation* manquée. Dans *Cinna*, *Rodogune*, *Alzire*, lorſqu'Émilie & Cinna ſont convaincus de trahiſon, lorſque Zamore a tué Guſman & qu'il eſt pris, lorſqu'Antiochus a le poiſon ſur les lèvres, on ſe demande, Par quels prodiges échaperoient-ils à la mort? & la clémence d'Auguſte, la religion de Guſman, l'idée qui ſe préſente à Rodogune de faire faire l'eſſai de la coupe, viennent dénouer tout naturellement ce qui paroiſſoit inſoluble.

Quant aux *Situations* paſſagères, la réponſe d'Émilie,

. . . . . Qu'il dégage ſa foi,
Et qu'il choiſiſſe après entre la mort & moi :

la réponſe de Curiace,

Dis-lui que l'amitié, l'alliance, & l'amour
Ne pourront empêcher que les trois Curiaces
Ne ſervent leur pays contre les trois Horaces :

la réponſe de Chimène,

Malgré des feux ſi beaux qui troublent ma colère,
Je ferai mon poſſible à bien venger mon père;
Mais malgré la rigueur d'un ſi cruel devoir,
Mon unique ſouhait eſt de ne rien pouvoir :

Digitized by Google

la réponſe d'Alzire,

Ta probité te parle, il faut n'écouter qu'elle:

ſont des modèles accomplis des plus heureuſes ſolutions.

Dans le Comique, un excellent moyen de ſortir d'une *Situation* qui paroît ſans reſſource, c'eſt la ruſe qu'emploie la femme de George Dandin, lorſqu'elle fait ſemblant de ſe tuer, & qu'elle réuſſit, par la frayeur qu'elle lui cauſe, à le mettre dehors & à rentrer chez elle.

Le moyen qu'emploie Iſabelle dans l'*École des Maris*, pour empêcher Sganarelle d'ouvrir ſa lettre,

Lui voulez-vous donner à croire que c'eſt moi?

n'eſt ni moins naturel ni moins ingénieux, & il eſt d'un plus fin Comique.

Mais le prodige de l'art, pour ſe tirer d'une *Situation* difficile, c'eſt ce trait du caractère du *Tartuffe*:

Oui, mon frère, je ſuis un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,
Le plus grand ſcélérat qui jamais ait été.

Ce ſeroit là le dernier degré de perfection du Comique, ſi, dans la même pièce & après cette *Situation*, on n'en trouvoit une encore plus étonnante: je parle de celle de la table, au dela de laquelle on ne peut rien imaginer. (*M. MARMONTEL.*)

SIXAIN, ſ. m. *Poéſie.* On appelle *Sixain*, une ſtance compoſée de ſix vers. Nous avons deux ſortes de *Sixains* qui ont des différences aſſez remarquables: les premiers ne ſont autre choſe qu'un Quatrain, auquel on ajoûte deux vers de rime différente de celle qui a terminé le Quatrain. Les *Sixains* de cette eſpèce admettent deux vers de rime différente, ſoit devant ſoit après, comme dans l'exemple ſuivant:

Seigneur, dans ton temple adorable,
Quel mortel eſt digne d'entrer?
Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
Dans ce ſéjour impénétrable,
Où tes ſaints, inclinés d'un œil reſpectueux,
Contemplent de ton front l'éclat majeſtueux?

Rouſſeau.

La ſeconde eſpèce de *Sixains*, aſſez commune & fort belle, comprend deux tercets, qui ne doivent jamais enjamber le ſens de l'un à l'autre: il doit donc y avoir un repos après le troiſième vers; les deux premiers y riment toujours enſemble, & le troiſième avec le dernier ou avec le cinquième mais ordinairement avec celui-ci:

I. Exemple.

Renonçons au ſtérile appui
Des Grands qu'on implore aujourdhui;
Ne fondons point ſur eux une eſpérance folle:
Leur pompe, indigne de nos vœux,
N'eſt qu'un ſimulacre frivole,
Et les ſolides biens ne dépendent pas d'eux.

Rouſſeau.

II. Exemple.

Je diſois à la Nuit ſombre,
O Nuit! tu vas dans ton ombre
M'enſevelir pour toujours.
Je rediſois à l'Aurore,
Le jour que tu fais éclore
Eſt le dernier de mes jours.

Rouſſeau.

(*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

SOBRIQUET, ſ. m. *Littérature.* Sorte de ſurnom ou d'épithète burleſque, qu'on donne le plus ſouvent à quelqu'un pour le tourner en ridicule.

Ce ridicule ne naît pas ſeulement d'un choix affecté d'expreſſions triviales propres à rendre ces épithètes plus ſignificatives ou plus piquantes; mais de l'application qui s'en fait ſouvent à des noms de perſonnes conſidérables d'ailleurs, & qui produit un contraſte ſingulier d'idées ſérieuſes & plaiſantes, nobles & viles, biſarrement oppoſées: telles que peuvent l'être, dans un même ſujet, celles d'une haute naiſſance, avec des inclinations baſſes; de la majeſté royale, avec des difformités de corps réputées honteuſes par le vulgaire; d'une dignité reſpectable, avec des mœurs corrompues; ou d'un titre ſaſtueux, avec la pareſſe & la puſillanimité.

Ainſi, lorſqu'avec les noms propres d'un ſouverain pontife, d'un empereur illuſtre, d'un grand roi, d'un prince magnifique, d'un Général fameux, on trouvera joints les ſurnoms de *Groin-de-porc*, de *Barberouſſe*, de *Pied-tortu*, d'*Éveille-chien*, de *Pain-en-bouche*; cette union excitera preſque toujours des idées d'un ridicule plus ou moins grand.

Quant à l'origine de ces ſurnoms, il eſt inutile de la rechercher ailleurs que dans la malignité de ceux qui les donnent, & dans les défauts réels ou apparents de ceux à qui on les impoſe: elle éclate ſurtout à l'égard des perſonnes, dont la proſpérité ou les richeſſes excitent l'envie, ou dont l'autorité, quelque légitime qu'elle ſoit, paroît inſupportable; elle ne reſpecte ni la tiare ni la pourpre: c'eſt une reſſource qui ne manque jamais à un peuple opprimé; & ces marques de ſa vengeance ſont

d'autant plus à craindre, que, non seulement il est impossible d'en découvrir l'auteur, mais que ni l'autorité, ni la force, ni le laps de temps ne sont capables de les effacer. On peut se rappeler, à l'occasion de ce caractère indélébile (s'il est permis d'user ici de ce terme), les efforts inutiles que fit un archiduc, appelé *Frédéric*, pour faire oublier le surnom de *Bourse-vide*, dont il se trouvoit offensé : le peuple, dans un pays où il étoit relégué, le lui avoit donné dans le temps d'une disgrâce qui l'avoit réduit à une extrême disette; lorsqu'une fortune meilleure l'eut rétabli dans ses États, il eut beau, pour marquer son opulence, faire dorer jusqu'à la couverture de son palais, le surnom lui resta toujours. Il faut aussi convenir que s'il eût fait du bien au peuple, au lieu de dorer son palais, son *Sobriquet* eût été changé en un surnom plein de gloire.

Il arriva quelque chose de semblable à Charles de Sicile, surnommé *Sans-terre*, *Sobriquet* qui ne lui avoit été donné que parce qu'effectivement il fut long temps sans États; il ne le perdit point, lors même que Robert son père lui eut cédé la Calabre.

Il est aisé de comprendre, par ce qu'on vient d'observer de l'origine & de la nature des *Sobriquets*, quelles sont les sources communes d'où on les tire. Toutes les imperfections du corps, tous les défauts de l'esprit des hommes, leurs mœurs, leurs passions, leurs mauvaises habitudes, leurs vices, leurs actions, de quelque nature qu'elles soient, tout y contribue.

A l'égard de la forme, elle ne consiste pas seulement dans l'usage de simples épithètes : on les relève souvent par des expressions figurées, dont quelques-unes ne sont quelquefois que des jeux de mots, comme dans celui de *Biberius-Mero*, pour *Tiberius-Nero*, à cause de sa passion pour le vin; & dans celui de *Cacoergète*, appliqué à Ptolomée VII, roi d'Egypte, pour le qualifier de mauvais prince, par imitation d'*Evergète*, qui désigne un prince bienfesant; tel est encore celui d'*Epimane*, donné à Antiochel V, qui, au lieu d'*Epiphane* ou roi illustre dont il usurpoit le titre, ne signifie qu'un furieux.

D'autres *Sobriquets* sont ironiques & tournés en contre-vérités; comme celui de *Poëte laureat*, que les anglois donnent aux mauvais poëtes.

Il y en a souvent dont la malignité consiste dans l'emprunt du nom de quelque animal ou de quelques personnes célèbres, notées dans l'Histoire par leurs figures ou leurs vices, dont on fait une comparaison avec la personne qu'on veut charger. Les syriens tirèrent, de la ressemblance du nez crochu d'Antiochus VIII au bec d'un griffon, le *Sobriquet* de *Grypus*, qui lui est resté; & l'on connoît assez, dans l'Histoire ancienne, les princes & les personnes célèbres à qui on a donné ceux de *Bouc*, ceux de *Cochon*, d'*Ane*, de *Veau*, de *Taureau*, & d'*Ours*, comme on donne aujourdhui ceux de *Silène*, d'*Ésope*, de *Sardanapale*, & de *Messaline*, aux personnes qui leur ressemblent par la figure ou par les mœurs.

Mais de toutes les expressions figurées, celle qui forme les plus ingénieux *Sobriquets* (si l'on veut convenir qu'il y ait quelque sel dans cette sorte de production de l'esprit), c'est l'allusion fondée sur une connoissance de faits singuliers, dont l'idée prête une sorte d'agrément au ridicule.

Ces différentes formes peuvent se réduire à quatre, qui sont autant de genres de surnoms burlesques; ceux dont la note est indifférente, ceux qui n'en impriment qu'une légère, ceux qui sont injurieux, & ceux qui sont honorables.

Pour donner lieu à ceux du premier genre, il n'a fallu qu'un attachement à quelque mode singulière de coiffure ou d'habillement, quelque coutume particulière, quelque action peu importante : ainsi, les *Sobriquets* de *Pogonate* ou *Barbe-longue*, donnés à Constantin V, empereur de Constantinople; de *Crépu*, à Boleslas, roi de Pologne; de *Grisegonelle*, à Geoffroi I, comte d'Anjou; de *Courte-mantel*, à Henri II, roi d'Angleterre; de *Longue-épée*, à Guillaume, duc de Normandie; & de *Hasle*, à Baudouin VII, comte de Flandre; n'ont jamais pu blesser la réputation de ces princes.

Les romains appeloient *Signum* ce genre de surnoms, & l'action de le donner *Significare*.

Ceux du second genre ont pour objet quelque légère imperfection du corps ou de l'esprit, certains évènements, & certaines actions qui, quoiqu'innocentes, ont une espèce de ridicule. C'est ce que Cicéron a entendu par *turpicula*, *subturpia*, *& quasi deformia*. Si Socrate, par exemple, se montroit peu sensible au surnom de *Camard*, beaucoup s'en trouveroient offensés; celui de *Cracheur* n'étoit point honorable à Uladislas, roi de Bohême, *&c.*

Ceux du troisième genre sont beaucoup plus piquants, en ce qu'ils ont pour objet les difformités du corps les plus considérables, ou les plus grandes disgrâces de la fortune, & dont la honte est souvent plus difficile à supporter que la douleur qui les accompagne.

Ceux du quatrième genre n'ont pour objet que ce qu'il y a de plus rare dans les qualités du corps, de plus noble dans celles de l'esprit & du cœur, de plus admirable dans les mœurs, & de plus grand dans les actions. Le propre de ces surnoms est d'être caractérisés d'une manière plaisante, & qui, quoiqu'elle tienne de la raillerie, ne laisse jamais qu'une idée honorable.

Ainsi, les surnoms de *Bras-de-fer* & de *Corps-de-fer*, imposés, l'un à Baudouin I, comte de Flandre, & l'autre à Edmond II, roi d'Angleterre, sont de vrais éloges de la force du corps dont ces princes étoient doués; tel est aussi celui de *Temporiseur*,

Digitized by Google

preſque toujours choquant, & qui fait pour Fabius l'apologie de ſa politique militaire, comme celui de *Sans-peur* marque à l'égard de Richard, duc de Normandie, & de Jean, duc de Bourgogne, leur intrépidité.

Il y a des caractères accidentels qui en établiſſent encore des genres particuliers : les uns peuvent convenir à pluſieurs perſonnes, comme les ſurnoms de *Borgne*, de *Boſſu*, de *Boiteux*, de *Mauvais*; d'autres ne ſont guère appliqués qu'à une ſeule, comme le ſurnom de *Copronyme* impoſé à Conſtantin IV, & celui de *Caracalla* au quatrième des Antonin.

Les *Sobriquets* ou ſurnoms que ſe donnent réciproquement les habitants d'une petite ville, d'un bourg, ou d'un hameau, ne conſiſtent ordinairement qu'en quelques épithètes ſi triviales & ſi groſſières, qu'il n'y auroit point d'honneur à en raporter des exemples.

Il n'en eſt pas de même de ceux qui naiſſent dans l'enceinte des camps; ils ſont marqués à un coin de vivacité & de liberté particulieres aux militaires.

Il y en a enfin d'héréditaires, & qui, n'ayant été d'abord attribués qu'à une ſeule perſonne, ont enſuite paſſé à ſes deſcendants, & lui ont tenu lieu de nom propre. Tels ſont la plupart des ſurnoms des romains illuſtres du temps de la République, que les auteurs de l'Hiſtoire romaine qui ont écrit en grec ont cru leur être tellement propres, qu'ils ne leur ont ôté que la terminaiſon latine, comme Denis d'Halicarnaſſe l'a fait de ceux de Pυφος & de Κορνηλιος; car il ne faut pas s'imaginer, comme l'ont cru quelques antiquaires, que les magiſtrats ſur les médailles deſquels on lit les ſurnoms d'*Ahenobarbus*, de *Naſo*, de *Craſſipes*, de *Scaurus*, de *Bibulus*, ſuient les hommes des familles *Domitia*, *Axfia*, *Furia*, *Æmilia*, *Calpurnia*, qui avoient la *barbe rouſſe*, le *nez long*, des *pieds contrefaits*, de *gros talons*, & qui étoient *adonnés au vin*. Il y a au contraire, dans cette République, certaines familles qui n'ont tiré leur nom que d'une de ces ſortes de *Sobriquets*, que le premier de la famille a porté, comme la *Claudia*, qui a tiré le ſien d'un *boiteux*. La même choſe eſt arrivée en notre pays, auſſi bien que dans beaucoup d'autres.

Cependant ces ſurnoms, tels qu'ils ont été, ſont devenus d'un grand avantage dans la Chronologie & dans l'Hiſtoire. Il faut convenir que, ſi quelque choſe eſt capable de diminuer la confuſion que peut cauſer dans l'eſprit une multitude d'objets ſemblables, tels que ce nombre prodigieux de rois & de Souverains, qui, dans les monarchies anciennes & modernes, ſe ſuccèdent les uns aux autres ſous les mêmes noms; c'eſt l'attention aux ſurnoms par leſquels ils y ſont diſtingués. Ces ſurnoms nous aident beaucoup à reconnoître les princes au temps deſquels les événements doivent ſe raporter, & à y fixer des époques certaines.

L'uſage en eſt néceſſaire pour donner, aux généalogies des familles qui ont poſſédé les grands Empires & les moindres États, cette clarté qui leur eſt eſſencielle.

C'eſt par le défaut de ſurnoms que la généalogie des Pharaon, dont Joſephe & Euſèbe ont dit que les noms étoient plus tôt de dignité que de famille, eſt ſi obſcure. Combien au contraire la précaution de les avoir ajoutés aux ſurnoms tirés de l'ordre numéral, ſauve-t-elle de mépriſes & d'erreurs dans l'hiſtoire des Alexandre de Macédoine, des Ptolomée d'Égypte, des Antiochus de Syrie, des Mithridate du Pont, des Nicomède de Bithynie, des Antonin & des Conſtantin de l'Empire, des Louis & des Charles de France, *&c!* Si les épithètes de Riches, de Grands, de Conſervateurs, *&c*, dont les peuples honorèrent autrefois quelques-uns des princes de ces familles, laiſſent dans la mémoire une impreſſion plus forte que celles qui ſont tirées de l'ordre progreſſif de premier, ſecond, troiſième, & des nombres ſuivants; les ſurnoms burleſques de *Nez-de-griffon*, de *Ventru*, de *Joueur de flûte*, d'*Efféminé*, de *Martel*, de *Fainéant*, de *Balafré*, n'y en ſont-ils pas une dont les traces ne ſont pas moins profondes? Horace, feſant la comparaiſon du Sérieux & du Plaiſant, ne feint point de donner la préférence à ce dernier.

Diſcit enim citiùs, meminitque libentiùs illud
Quod quis deridet, quam quod probat & veneratur.

Combien y a-t-il même de familles illuſtres, dans les anciennes monarchies & dans celles du moyen âge, dont les branches ne ſont diſtingoées que par les *Sobriquets* des chefs qui y ont fait des ſouches différentes! On le voit dans les familles romaines : dans la *Domitia*, dont les deux branches ont chacune pour auteur un homme à ſurnom burleſque, l'un *Calvinus*, & l'autre *Ahenobarbus*; & dans la *Cornelia*, de laquelle étoient les Scipion, où le premier qui a été connu par le ſurnom de *Naſica*, a donné ſon nom à une branche qui ne doit pas être confondue avec celle de l'Africain.

Une autre partie eſſencielle de l'Hiſtoire, eſt la repréſentation des caractères des différents perſonnages qu'elle introduit ſur la ſcène; c'eſt ce que ſont les ſurnoms par des expreſſions qui ſont comme des portraits en raccourci des hommes les plus célèbres : mais il faut avoüer que, par raport à la reſſemblance qui doit faire le mérite de ces portraits, les ſurnoms plaiſants l'emportent de beaucoup ſur ceux du genre ſérieux.

Les premiers trompent rarement, parce qu'ils expriment preſque toujours les caractères dans le vrai : ce ſont des témoignages irréprochables, des déciſions prononcées par la voix du peuple, des traits de crayon libres tirés d'après le naturel, des coups de pinceau hardis, qui ne ſont pas ſeulement des portraits de l'extérieur des hommes, mais qui

nous repréſentent encore ce qu'il y a eu eux de plus caché.

Ainſi, l'obſcurité de l'origine de Michel V, empereur de Conſtantinople, dont les parents calfatoient des vaiſſeaux, nous eſt rappelée par ſon ſurnom de *Calaphates*; la baſſe naiſſance du pape Benoît XII, fils d'un boulanger françois, par celui de *Jâques du Four*, qui lui fut donné étant cardinal; & l'opprobre de l'ancienne profeſſion de Valére Maximien devenu empereur, par celui d'*Armentarius*.

L'évènement heureux pour le fils d'Othon, duc de Saxe, qui fut élevé à l'Empire, & qui, lorſqu'il s'y attendoit le moins, en aprit la nouvelle au milieu d'une partie de chaſſe, eſt ſignalé par le ſurnom de l'*Oiſeleur*, qui le diſtingue de tous les *Henri*.

L'empreſſement de l'empereur Léon pour détruire le culte des images, eſt bien marqué dans le terme d'*Iconoclaſte*.

La mauvaiſe fortune qu'eſſuya Frédéric I, duc de Saxe, par la captivité dans laquelle ſon pére le tint, eſt devenue mémorable par le ſurnom de *Mordu*, qui lui eſt reſté.

La mort ignominieuſe du dernier des Antonin, dont les ſoldats jetérent le cadavre dans le Tibre, après l'avoir traîné par les rues de Rome, ne s'oubliera jamais à la vûe des épithétes de *Tractitius* & de *Tiberinus*, dont Aurelius-Victor dit qu'il fut chargé.

Ainſi, rien n'eſt à négliger dans l'étude de l'Hiſtoire; les termes les plus bas, les plus groſſiers, ou les plus iojurieux, & qui ſemblent n'avoir jamais été que le partage d'une vile populace, ne ſont pas pour cela indignes de l'attention des Savants.

M. Spanheim, dans ſon ouvrage ſur l'uſage des médailles antiques (*tom. II*), s'eſt un peu étendu ſur l'origine des *Sobriquets* des romains, en les conſidérant par le raport qu'ont aux médailles conſulaires ceux des principales familles de la Répnbliqne romaine. M. de la Roque, dans ſon *Traité de l'origine des noms*, auroit dû traiter ce ſujet par raport à l'Hiſtoire moderne. M. le Vayer en a dit quelque choſe dans ſes ouvrages. *Voyez* ſurtout les *Mém. de l'Acad. des Inſcrip. & Belles-Lettres*. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.]

* SOCIABLE, AIMABLE. *Synonymes.*

(¶ Ces deux mots déſignent un caractère convenable à la ſociété: mais ils différent d'ailleurs ſi fort, que cette idée commune les rend à peine ſynonymes). (*M.* BEAUZÉE.)

L'homme *ſociable* a les qualités propres au bien de la ſociété; je veux dire la douceur du caractère, l'humanité, la franchiſe ſans rudeſſe, la complaiſance ſans flatterie, & ſurtout le cœur porté à la bienfeſance: en un mot, l'homme *ſociable* eſt le vrai citoyen.

L'homme *aimable*, dit Duclos, du moins celui à qui on donne aujourdhui ce titre, eſt fort indifférent ſur le bien public, ardent à plaire à toutes les ſociétés où ſon goût & le haſard le jettent, & prêt à en ſacrifier chaque particulier; il n'aime perſonne, n'eſt aimé de qui que ce ſoit, plaît à tous, & ſouvent eſt mépriſé & recherché par les mêmes gens.

Les liaiſons particulières de l'homme *ſociable* ſont des liens qui l'attachent de plus en plus à à l'État: celles de l'homme *aimable* ne ſont que de nouvelles diſſipations qui retranchent d'autant les devoirs eſſenciels. L'homme *ſociable* inſpire le déſir de vivre avec lui: l'homme *aimable* en éloigne ou doit en éloigner tout honnête citoyen. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) SOI-MÊME, LUI-MEME. *Synonym.*

Se ſauver, Se perdre *ſoi-même*, ſignifie Sauver, Perdre ſa propre perſonne. Il eſt inutile de ſauver ſes biens dans un naufrage, ſi on ne ſe ſauve *ſoi-même*. Que ſerviroit-il à un homme de gagner tout le monde, & de ſe perdre *ſoi-même*?

Lui-même ſignifie autre choſe. Il s'eſt ſauvé *lui-même*, c'eſt à dire, ſans le ſecours d'autrui. Il s'eſt perdu *lui-même*, c'eſt à dire, par ſa faute, par ſa mauvaiſe conduite.

Dans les phraſes où *Soi-même* eſt joint avec les verbes *Sauver* & *Perdre*, le mot de *Soi-même* eſt complément ou régime de ces verbes. Il s'eſt ſauvé, Il s'eſt perdu *ſoi-même*; mais il n'a pas ſauvé ou perdu autre choſe.

Dans les phraſes où *Lui-même* eſt joint avec ces verbes, *Lui-même* eſt ſujet ou en tient lieu. Il s'eſt ſauvé, Il s'eſt perdu *lui-même*: c'eſt comme ſi l'on diſoit, *Lui-même* il s'eſt ſauvé, il s'eſt perdu; Il eſt l'auteur de ſon ſalut, de ſa perte. (*BOUHOURS.*)

Ce que l'on vient de dire de *Soi-même* & de *Lui-même*, joints aux verbes *Sauver* & *Perdre*, s'étend généralement à tous les verbes actifs après leſquels on peut mettre *Soi-même* ſans prépoſition. Il ſe loue *lui-même*; c'eſt à dire, *Lui-même* ſe loue, & les autres ne le louent peut-être pas. Il ſe loue *ſoi-même*; c'eſt à dire, Il loue ſa propre perſonne, & non pas celle d'un autre. (*M.* BEAUZÉE.)

* SOLÉCISME, ſ. m. *Grammaire.* Quelques grammairiens ont prétendu que ce mot, qui ſe dit en grec σολοικισμὸς, eſt formé de ces mots σὺν λόγῳ αἰσχυνὴ, *ſani ſermonis indigna corruptio*, corruption d'un langage ſain. Mais cette origine, quoiqu'ingénieuſe & probable en ſoi, eſt démentie par l'Hiſtoire.

» Ce mot eſt formé de Σόλοικοι, qui ſignifie les » *habitants de la ville* appelée Σόλοι, comme » Ἀγροῖκοι, les *habitants de la campagne* ». [La terminaiſon οικοι vient de οἶκος, *domus*; d'où οἰκέω, *habito*]. » De Σόλοικοι on a fait σολοικίζειν, *imiter*

» *les habitants de la ville* appelée Σίλλι, comme » de Αγρώκαι, ἀγροικίζειν, *imiter les gens de la campagne* ». *Voyez* IMITATIF.

» Il y avoit deux villes de ce nom, l'une en » Cilicie, ſur les bords du Cydnus, l'autre dans » l'île de Chypre. Ces deux villes, ſuivant un » grand nombre d'auteurs, avoient été fondées par » Solon. La ville qu'il avoit bâtie dans cette pro» vince, quitta dans la ſuite le nom de ſon fon» dateur, pour prendre celui de Pompée, qui » l'avoit rétablie. A l'égard de celle de l'île de » Chypre, Plutarque nous a conſervé l'hiſtoire de » ſa fondation. Solon, étant paſſé auprès d'un roi » de Chypre, aquit bientôt tant d'autorité ſur ſon » eſprit, qu'il lui perſuada d'abandonner la ville » où il feſoit ſon ſéjour : l'aſſiette en étoit à la » vérité fort avaotageuſe ; mais le terrein qui l'en» vironnoit étoit ingrat & difficile. Le roi ſuivit » les avis de Solon, & bâtit dans une belle plaine » une nouvelle ville, auſſi forte que la première, » dont elle n'étoit pas éloignée, mais beaucoup » plus grande & plus commode pour la ſubſiſtance » des habitants. On accourut en foule de toutes » parts pour la peupler ; & il y vint ſurtout un » grand nombre d'Athéniens, qui, s'étaot mélés » avec les anciens habitants, perdireot dans leur » commeree la politeſſe de leur langage & par» lérent bientôt comme des barbares : de là le nom » Σόλοικοι, qui eſt leur nom, fut ſubſtitué an mot » βάρβαροι, & σολοικίζειν à βαρβαρίζειν, qu'on em» ployoit anparavant pour déſigner ceux qui par» loient un manvais langage ». *Mém. de l'Acad. royale des Inſcrip. & Bell. Lettr. tom. V, Hiſt. pag.* 210.

Le nom de *Soléciſme*, dans ſon origine, fut donc employé dans nn ſeos général, pour déſigner toute eſpèce de faute contre l'uſage de la langue ; & il étoit d'abord ſynonyme de *Barbariſme*.

Mais le langage des ſciences & des arts, guidé par le même eſprit que celui de la ſociété générale, ne ſouffre pas plus les mots purement ſynonymes ; ou il n'en conſerve qu'un, ou il les différencie par des idées diſtinctives ajoutées à l'idée commune qui les raproche.

(¶ De là la différence qui diſtingue aujourdhui ces deux termes. Le *Barbariſme* altère la diction en introduiſant des mots inuſités, ou en leur donnant un ſens inſolite, ou en les aſſociant d'une manière choquante & extraordinaire. Le *Soléciſme* viole les lois de la Syntaxe, en tranſgreſſant les règles de la Déclinaiſon, ou de la Conjugaiſon, ou de la Concordance, ou du Régime. *Voyez* ces mots.

I. C'eſt faire nn *Soléciſme* contre la déclinaiſon :

1°. De donner à nn mot un nombre que l'Uſage lui refuſe, comme ſi l'on diſoit que *S. Louis eſt l'ancêtre de Louis XVI* : il faut dire *l'un* des *ancêtres*, parce qu'*Ancêtres* ne ſe dit jamais qu'an pluriel.

La Bruyère a fait le *Soléciſme* dans un ſens contraire, quand il dit (Diſcours ſur Théophraſte) : *afin que* nuls *de ceux qui ont de la juſteſſe, de la vivacité, & à qui il ne manque que d'avoir lu beaucoup, ne ſe* reprocheot *pas même ce petit défaut, & ne* puiſſent *être* arretés *dans la lecture des Caractères*. Les mots *Nul* & *Aucun*, quand ils ſont articles, n'ont que le ſingulier, & de leur nature répugnent au pluriel. » Cette obſervation, » dit l'abbé d'Olivet, eſt d'autant plus néceſſaire, » que d'habiles écrivains ne l'ont pas toujours » ſuivie ».

Achillas dit à Ptolomée (*Pompée* de P. Corneille, l. 1) :

Vous pouvez adorer Céſar, ſi l'on l'adore ;
Mais quoique *vos encens* le traitent d'immortel, *&c.*

C'eſt nn *Soléciſme* pareil à celui de La Bruyère : *Encens* ne ſouffre poiot le pluriel ; & dans toutes les langues, les noms des métaux, des minéraux, des aromates, aioſi que ceux des paſſions, n'admettent au ſens propre que le nombre ſingulier.

2°. De terminer nn mot déclinable autrement que l'Uſage ne l'ordonne : comme ſi l'on diſoit, *des* cieux *de lit* pour *des* ciels *de lit*, on en termes d'Architecture *des* ienx *de bœuf* pour *des* œils *de bœuf* ; ce qui échape en effet à bien des gens, parce qu'ils ſavent que *Ciel*, dans ſon acception primitive, fait au pluriel *Cieux*, & qu'*Œil* y fait pareillement *Ieux*. Il eſt pourtant des circonſtances où l'on doit dire *des* ieux *de bœuf* ; mais c'eſt quand on veut marquer réellement on des *ieux* de l'animal appelé Bœuf, ou de gros *ieux* ſtupides ſemblables à ceux de cet animal.

II. C'eſt faire un *Soléciſme* contre la Conjugaiſon, de donner, aux parties d'uo verbe, des formes différentes de celles que l'Uſage autoriſe.

C'eſt, par exemple, une règle de notre Conjugaiſon, que dans tous les temps, hors ceux de l'Impératif, la ſeconde perſonne ſingulière ſoit terminée par une *s* : il y a donc un *Soléciſme* dans ce vers du fameux ſonnet de l'Avorton,

Et du fond du néant ou tu *rentre* aujourdhui ;

il faut *tu rentres* : mais cela ajoûte une ſyllabe, dont le poète étoit embarraſſé.

Pluſieurs, trompés par nne fauſſe analogie entre le ſimple & les compoſés, diſent *vous contredites, vous dédites, vous méditez, vous maudites*, comme on dit *vous dites*, & *vous redites* : c'eſt un *Soléciſme* ; le bon Uſage n'approuve que *vous contrediſez, vous dédiſez, vous médiſez*, & *vous maudiſſez*.

D'autres, induits en erreur par la reſſemblance matérielle des mots, diſent *Recouvert* pour *Recouvré* au ſupin du verbe *Recouvrer* ; & on trouve

ce *Solécisme* dans le roman de *Zaïde* (Part. II): *Les vaisseaux furent revenus d'Afrique avant que Zaïde eût* recouvert *sa santé.* J'observerai, en passant, que *sa* est de trop, parce que *Zaïde* ne pouvoit recouvrer une autre santé que la sienne; il falloit donc dire, *avant que Zaïde eût* recouvré la *santé.*

Nos prétérits sont composés de l'un des auxiliaires *avoir* ou *être;* & c'est un *Solécisme* de ne pas se servir de celui des deux que l'Usage ou le sens autorise. Le célèbre romao de *la Princesse de Clèves*, doot M. du Trousset de Valincourt a fait une critique pleine de raison & de goût, nous fournira l'exemple de cette espèce de *Solécisme. Que M. de Nemours y* ait *jamais entré*, pour *y* soit *jamais entré;* & dans un autre endroit, *M. de Nemours* a *entré deux nuits de suite dans le jardin*, pour est *entré.*

On pourroit s'imaginer que des fautes de cette espèce n'échapent pas aisément à de bons écrivains: mais outre que le roman doot il s'agit vient de très-bonne main, qui pourra se promettre de ne pas tomber dans quelque incorrection, quand on entendra le même *Solécisme* faire une tache à l'onctueuse éloquence de Massillon? *Il semble*, dit-il, *que Jésus-Christ n'*auroit *pas ressuscité tout entier*; pour *ne* seroit *pas ressuscité.*

Un *Solécisme* contre la Conjugaison, que bien des gens commettent en parlaot, c'est de dénaturer la première personne singulière du présent antérieur du subjonctif, par la suppression de la syllabe finale *se*: on leur entend dire, *Il vouloit que* j'allas *chez lui*, *Il falloit que* je *lui* tins *parole*, *On attendoit que* je sortis *de cette maison*, *Quoique* j'eûs *payé*, *Il faudroit que* je connûs *votre affaire*, au lieu de *j'allasse*, *je tinsse*, *je sortisse*, *j'eusse*, *je connusse.* C'est apparemment l'assonnance de la troisième personne qui trompe ceux qui parlent ainsi; *il allât*, *il tînt*, *il sortît*, *il eût*, *il connût*, les induit à dire *j'allas*, *je tins*, *je sortis*, *j'eus*, *je connus:* fausse analogie, dont le remède est l'étude rigoureuse des règles de la Conjugaison.

III. La Concordance des mots corrélatifs ayant lieu à plusieurs égards, il est possible de faire sur ce point des *Solécismes* en plusieurs manières.

1°. Contre le genre des noms. J. J. Rousseau (*Émile*, liv. 1) fait un *Solécisme* de genre, quaod il dit, *Leurs pleurs sont* bonnes; *Les* longues *pleurs d'un enfant*, Elles *ne sont point l'ouvrage de la nature.* Les mots *bonnes*, *longues*, *elles*, sont au féminio, quoiqu'ils se raportent à *pleurs*, qui est un nom masculin.

P. Corneille (*Pompée*, III, 1) fait dire par Achorée, parlant de l'arrivée de César en Égypte, *Il venoit à* plein *voile:* c'est un *Solécisme* contre le genre, puisque *voile* de vaisseau a toujours été féminin, & que c'est *voile* pour couvrir qui est masculin.

2°. Contre le nombre. Dans la phrase que je viens de citer de P. Corneille, il y a encore un *Solécisme* contre le nombre; car on ne dit & l'on ne doit dire qu'au pluriel, *Aller*, *Venir*, *Voguer à pleines voiles*, parce que cette expression suppose toutes les *voiles* déployées & en quelque sorte *pleines* du vent qui les enfle en les poussant.

S. Réal, dans la *Conjuration des espagnols contre la république de Venise*, dit, en parlant de Renault, que *son âge & sa profession d'homme de cabinet plus tôt que d'homme de guerre le* rendoit *incapable de partager avec le capitaine la gloire de l'exécution.* Le singulier *rendoit* est un *Solécisme*, parce qu'il a raport à deux sujets singuliers, *son âge* & *sa profession*, qui fait pluralité.

Il est toutefois des cas où un singulier se raporte sans *Solécisme* à plusieurs noms singuliers: c'est lorsqu'il y a pluralité de noms synonymes ou aprochants, qui ne présentent pas pluralité d'idées. Ainsi, Bossuet a pu dire, *L'ignorance & l'aveuglement* s'étoit *prodigieusement* accru *depuis le temps d'Abraham.*

Qnand les noms ne seroient pas synonymes, notre langue permet quelquefois aux poètes de mettre le singulier en raport avec tous, parce qu'on peut rendre raison par l'Ellipse de ce qui paroit alors irrégulier. Ainsi, Malherbe a usé de cette licence en commençant son *Ode à Henri IV sur la prise de Marseille;*

Soit que de tes lauriers la grandeur poursuivant
D'un cœur où l'ire juste & la gloire *commande:*

c'est comme s'il y avoit, *D'un cœur où l'ire juste* commande *&* où *la gloire commande.*

Mais les prosateurs ne peuvent user de cette licence, sans faire un véritable *Solécisme* contre la Concordance, toujours plus précieuse dans une langue amie de la perspicuité, que les hardiesses qui peuvent l'altérer.

3°. Contre les temps. D. Calmet dit: *Denis*, *informé de la marche d'Héloris*, *le* surprend *de grand matin*, *avant qu'*il eût pu *ni ramasser ni ranger son armée.* Le temps antérieur *il eût pu*, au subjonctif, ne doit être subordonné qu'à un temps antérieur du verbe précédent; & il est ici subordonné à *surprend*, qui n'est point antérieur; c'est un *Solécisme;* il falloit dire, ou *surprit* au premier verbe, ou *qu'il ait pu* au second.

IV. C'est faire un *Solécisme* contre le Régime, de mettre le complément d'un mot sous nne autre forme que celle que la Syntaxe a décidée.

Le premier jour que j'allai parler à vous (Roman de *Zaïde*), *Solécisme* de Régime; la Syntaxe françoise veut *j'allai* vous *parler.*

On dit dans le même livre, en parlant des fenêtres d'une chambre: *Je crus un jour* de *les avoir* entendues *ouvrir.* Il y a là deux *Solécismes* de Régime.

Régime. 1°. La prépoſition *de* eſt de trop; le verbe *croire* ne régit pas un infinitif par l'entremiſe d'une prépoſition, il le régit immédiatement. 2°. *Les* (fenêtres) eſt le complément d'*ouvrir*, & non pas d'*avoir entendu*; or le participe des temps compoſés d'un verbe actif ne ſe met en concordance qu'avec ſon complément qui le précède, & conſéquemment *entendues* pèche contre cette règle de Syntaxe: il falloit dire, *Je crus un jour les avoir* entendu *ouvrir*.

Partout la charue avoit laiſſé des *creux ſillons*. (Télémaq. V). *Des* veut dire *de les*; & notre Syntaxe ne veut pas l'article indicatif avec *de*, quand l'adjectif précède le nom: il falloit dire, de *creux ſillons*.

Nous avions craint que quelque étranger viendroit *faire la conquête de l'Ile de Crète*. (Ibid.) Double *Soléciſme*: 1°. le verbe *Craindre* régit le ſubjonctif, & ne ſouffre pas le ſuppoſitif; 2°. *Craindre*, étant affirmatif, exige *ne* avec le ſubjonctif qu'il régit: il falloit donc dire, *Nous avions craint que quelque étranger* ne vînt *faire la conquête de l'Ile de Crète*. La phraſe de Fénélon eſt un gaſconiſme.

L'exemple commun qui les autoriſe, dit Maſſillon, en parlant des mœurs du ſiècle, *prouve ſeulement que la vertu eſt rare, mais non pas que le déſordre* eſt *permis*. Dans cet exemple, *mais non pas* ſignifie *mais ne prouve pas*; & ce verbe négatif régit le ſubjonctif: *que le déſordre* eſt *permis*, eſt donc un *Soléciſme* de Régime, & l'orateur devoit dire, *mais non pas que le déſordre* ſoit *permis*.

Je ne prétends pas accumuler ici des exemples de tous les *Soléciſmes* poſſibles: il me ſuffit d'avoir indiqué les principaux chefs, auxquels on peut raporter les différentes règles dont ce genre de faute eſt la tranſgreſſion; & d'en avoir pris des exemples dans des ouvrages juſtement eſtimés du Public, moins pour les cenſurer, que pour inſpirer, à ceux qui écrivent, la circonſpection la plus ſcrupuleuſe & la modeſtie la plus vraie.)

Théophraſte & Chryſippe avoient fait chacun un ouvrage intitulé Περὶ σολοικισμοῦ: ce qui prouve l'erreur d'Aulu-Gelle (*Lib. I*, *cap.* XX), qui prétend que les écrivains grecs qui ont parlé purement le langage attique, n'ont jamais employé ce mot, & qu'il ne l'a vu dans aucun auteur de réputation. On le trouve pourtant dans Ariſtote. (*M.* BEAUZÉE.)

SOLILOQUE, ſ. m. *Littérature*. C'eſt un raiſonnement & un diſcours que quelqu'un ſe fait à lui-même.

Papias dit que *Soliloque* eſt proprement un diſcours en forme de réponſe à une queſtion qu'un homme s'eſt faite à lui-même.

Les *Soliloques* ſont devenus bien communs ſur le Théâtre moderne: il n'y a rien cependant de ſi contraire à l'art & à la nature, que d'introduire ſur la Scène un acteur qui ſe fait de longs diſcours pour communiquer ſes penſées, &c, à ceux qui l'entendent.

Lorſque ces ſortes de découvertes ſont néceſſaires, le poète devroit avoir ſoin de donner à ſes acteurs des confidents à qui ils puſſent, quand il le faut, découvrir leurs penſées les plus ſecrètes; par ce moyen, les ſpectateurs en ſeroient inſtruits d'une manière bien plus naturelle: encore eſt-ce une reſſource dont un poète exact devroit éviter d'avoir beſoin.

L'uſage & l'abus des *Soliloques* ſont bien détaillés par le duc de Buckingham, dans le paſſage ſuivant: » Les *Soliloques* doivent être rares, extrêmement courts, & même ne doivent être employés que dans la paſſion. Nos amants, parlant à eux-mêmes, faute d'autres, prennent les murailles pour confidents: cette faute ne ſeroit pas encore réparée, quand même ils ſe confieroient à leurs amis pour nous le dire ».

Nous n'employons en France que le terme de *Monologue*, pour exprimer les diſcours ou les ſcènes dans leſquelles un acteur s'entretient avec lui-même, le mot de *Soliloque* étant particulièrement conſacré à la Théologie myſtique & affective. Ainſi, nous diſons les *Soliloques* de S. Auguſtin; ce ſont des méditations pieuſes. (ANONYME.

* SOMME, SOMMEIL, ſ. m. *Synonymes*.

(¶ L'un & l'autre expriment cet état d'aſſoupiſſement & d'inaction, qui,

. . . . Quand l'homme accablé ſent de ſon foible corps
Les organes vaincus, ſans force & ſans reſſorts,
Vient par un calme heureux ſecourir la nature,
Et lui porter l'oubli des peines qu'elle endure.
Henriade VII.)

(*M.* BEAUZÉE.)

Il y a quelquefois de la différence entre ces deux mots.

Somme ſignifie toujours le Dormir, ou l'eſpace de temps qu'on dort. *Sommeil* ſe prend quelquefois pour l'envie de dormir.

On eſt preſſé du *Sommeil* en été après le repas. On dort d'un profond *Somme* après une grande fatigue. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(¶ *Sommeil* exprime proprement l'état de l'animal pendant l'aſſoupiſſement naturel de tous ſes ſens; c'eſt pourquoi l'on en fait uſage avec tous les mots qui peuvent être relatifs à un état, à une ſituation. Être enſeveli dans le *Sommeil*; Troubler, rompre, interrompre, reſpecter le *Sommeil* de quelqu'un; Un long, un profond *Sommeil*; Un *Sommeil* tranquile, doux, paiſible, inquiet, fâcheux; La mort eſt un *Sommeil* de fer; L'oubli de la Religion eſt un *Sommeil* funeſte.

Somme ſignifie principalement le temps que dure l'aſſoupiſſement naturel, & le préſente en quelque ſorte comme un acte de la vie humaine; c'eſt pourquoi l'on s'en ſert avec les termes qui ſe raportent aux actes, & il ne ſe dit guère qu'en parlant de l'homme : Un bon *Somme*, un *Somme* léger, le premier *Somme*. On dit, Faire un *Somme*; & l'on ne diroit pas de même, Faire un *Sommeil*.) (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SON DE VOIX, TON DE VOIX. *Syn.*

Ces deux expreſſions, ſynonymes en ce qu'elles expriment les affections caractériſtiques de la voix, ont entre elles des différences conſidérables.

On reconnoît les perſonnes au *Son de* leur *voix*; comme on diſtingue une flûte, un fifre, un hautbois, une viéle, un violon, & tout autre inſtrument de Muſique, au *Son* déterminé par ſa conſtruction. On diſtingue les diverſes affections de l'âme d'une perſonne qui parle avec intelligence ou avec feu, par la diverſité des *Tons de voix*; comme on diſtingue ſur un même inſtrument les différents airs, les meſures, les modes, & autres variétés néceſſaires.

Le *Son de voix* eſt donc déterminé par la conſtruction phyſique de l'organe; il eſt doux ou rude, agréable ou deſagréable, grêle ou vigoureux. Le *Ton de voix* eſt une inflexion déterminée par les affections intérieures que l'on veut peindre; il eſt, ſelon l'occurrence, élevé ou bas, impérieux ou ſoumis, fier ou humble, vif ou froid, ſérieux ou ironique, grave ou badin, triſte ou gai, lamentable ou plaiſant, *&c.* (*M.* BEAUZÉE.)

SONS (ACCORD DES), *Belles-Lettres.* L'harmonie a lieu, ſoit dans la Proſe ſoit dans la Poéſie. Elle eſt à la vérité plus marquée dans les Vers que dans la Proſe; mais elle n'en exiſte pas moins dans celle-ci, & n'y eſt pas moins néceſſaire. Nous parlerons d'abord de celle-ci, & enſuite de l'harmonie poétique.

L'harmonie de la Proſe étoit appelée par les grecs *Rythme*; & par les latins, Nombre oratoire, *Numerus*. *Voyez* NOMBRE & RYTHME.

On ne peut diſconvenir que l'arrangement des mots ne contribue beaucoup à la beauté, quelquefois même à la force du diſcours. Il y a dans l'homme un goût naturel qui le rend ſenſible au nombre & à la cadence; & pour introduire dans les langues cette eſpèce de concert, cette harmonie, il n'a fallu que conſulter la nature, qu'étudier le génie de ces langues, que ſonder & interroger, pour ainſi dire, les oreilles, que Cicéron appelle avec raiſon un *juge fier & dédaigneux*. En effet, quelque belle que ſoit une penſée en elle-même, ſi les mots qui l'expriment ſont mal arrangés, la délicateſſe de l'oreille en eſt choquée; une compoſition dure & rude la bleſſe, au lieu qu'elle eſt agréablement flattée de celle qui eſt douce & coulante : ſi le nombre eſt mal ſoutenu & que la chute en ſoit prompte, elle ſent qu'il y manque quelque choſe, & n'eſt point ſatisfaite; ſi au contraire il y a quelque choſe de trainant & de ſuperflu, elle le rejette & ne peut le ſouffrir. En un mot; il n'y a qu'un diſcours plein & nombreux qui puiſſe la contenter.

Par la différente ſtructure que l'orateur donne à ſes phraſes, le diſcours tantôt marche avec une gravité majeſtueuſe ou coule avec une prompte & légère rapidité, tantôt charme & enléve l'auditeur par une douce harmonie, ou le pénètre d'horreur & de ſaiſiſſement par une cadence dure & âpre. Mais comme la qualité & la meſure des mots ne dépend point de l'orateur & qu'il les trouve, pour ainſi dire, tout taillés; ſon habileté conſiſte à les mettre dans un tel ordre, que leur concours & leur union, ſans laiſſer aucun vide ni cauſer aucune rudeſſe, rendent le diſcours doux, coulant, agréable : & il n'eſt point de mots, quelque durs qu'ils paroiſſent par eux-mêmes, qui, placés à propos par une main habile, ne puiſſent contribuer à l'harmonie du diſcours; comme, dans un bâtiment, les pierres les plus brutes & les plus irrégulières y trouvent leur place. Iſocrate, à proprement parler, fut le premier, chez les grecs, qui les rendit attentifs à cette grâce du nombre & de la cadence; & Cicéron rendit le même ſervice à la langue de ſon pays.

Quoique le nombre doive être répandu dans tout le corps & le tiſſu des périodes dont un diſcours eſt compoſé, & que ce ſoit de cette union & de ce concert de toutes les parties que réſulte l'harmonie; cependant on convient que c'eſt ſurtout à la fin des périodes qu'il paroît & ſe fait ſentir. Le commencement des périodes ne demande pas un ſoin moins particulier, parce que l'oreille, y donnant une attention toute nouvelle, en remarque aiſément les défauts.

Il y a un arrangement plus marqué & plus étendu qui peut convenir aux diſcours d'appareil & de cérémonie, tels que ſont ceux du genre démonſtratif, où l'auditeur, loin d'être choqué des cadences meſurées & nombreuſes, obſervées, pour ainſi dire, avec ſcrupule, ſait gré à l'orateur de lui procurer par là un plaiſir doux & innocent. Il n'en eſt pas ainſi quand il s'agit de matières graves & ſérieuſes, & où l'on ne cherche qu'à inſtruire & qu'à toucher; la cadence pour lors doit avoir quelque choſe de grave & de ſérieux : il faut que cette amorce du plaiſir qu'on prépare aux auditeurs ſoit comme cachée & envelopée ſous la ſolidité des choſes & ſous la beauté des expreſſions, dont ils ſoient tellement occupés, qu'ils paroiſſent ne pas faire d'attention à l'harmonie.

Ces principes, que nous tirons de Rollin, qui les a lui-même puiſés dans Cicéron & Quintilien, ſont applicables à toutes les langues. On a long temps cru que la nôtre n'étoit pas ſuſceptible

Digitized by Google

d'harmonie, ou du moins on l'avoit totalement négligée jusqu'au dernier siècle. Balzac fut le premier qui presentivit des bornes à la période, & qui lui donna un tour plein & nombreux : l'harmonie de ce nouveau style enchanta tout le monde, mais il n'étoit pas lui-même exempt de défauts ; les bons auteurs qui sont venus depuis les ont connus & évités.

L'harmonie de la Prose contient, 1°. les *Sons*, qui sont doux ou rudes, graves ou aigus ; 2°. la durée des *Sons* brefs ou longs ; 3°. les repos, qui varient selon que le sens l'exige ; 4°. les chutes des phrases, qui sont plus ou moins douces ou rudes, serrées ou négligées, sèches ou arrondies. Dans la Prose nombreuse, chaque phrase fait une sorte de vers qui a sa marche. L'esprit & l'oreille s'ajustent & s'alignent dès que la phrase commence, pour faire cadrer ensemble la pensée & l'expression, & les mener de concert l'une avec l'autre jusqu'à une chute commune qui les termine d'une façon convenable ; après quoi c'est une autre phrase. Mais comme la pensée sera différente, soit par la qualité de son objet, soit par le plus ou le moins d'étendue, ce sera un vers d'une autre espèce & aussi d'une autre étendue, & qui sera autrement terminé ; tellement que la phrase nombreuse, quoique liée par une sorte d'harmonie, reste cependant toujours libre au milieu de ses chaînes. Il n'en est pas de même dans les Vers ; tout y est prescrit par des lois fixes & dont rien n'affranchit : la mesure est dressée ; il faut la remplir avec précision, ni plus ni moins, la pensée finie ou non ; la règle est formelle & de rigueur. *Cours des Belles-Lettres ; tom. I.*

Mais parce que ce qui constituoit l'harmonie dans la Poésie grèque & latine, étoit fort différent de ce qui la produit dans les langues modernes ; les unes & les autres n'ont pas à cet égard des principes communs.

Le premier fondement de l'harmonie est dans les Vers grecs & latins : c'est 1°. la règle des syllabes, soit pour la quantité qui les rend brèves ou longues, soit pour le nombre qui fait qu'il y en a plus ou moins, soit pour le nombre & la quantité en même temps ; 2°. les inversions & les transpositions, beaucoup plus fréquentes & plus hardies que dans les langues vivantes ; 3°. une cadence simple, ordinaire, qui se soutient partout ; 4°. certaines cadences particulières plus marquées, plus frapantes, & qui, se rencontrant de temps à autre, sauvent l'uniformité des cadences uniformes. *Voyez* CADENCE.

Il n'en est pas de même de notre langue ; par exemple, quoiqu'on convienne aujourdhui qu'elle a des brèves & des longues, ce n'est pas à cette distinction que les inventeurs de notre Poésie se sont attachés pour en former l'harmonie, mais simplement au nombre des mesures & à l'assonnance des finales de deux en deux Vers : ils ont aussi admis quelques inversions, mais légères & rares ; en sorte qu'on ne peut bien décider si nous sommes plus ou moins riches à cet égard que les anciens, parce que l'harmonie de nos Vers ne dépend pas des mêmes causes que celle de leur Poésie.

L'harmonie des Vers répond exactement à la mélodie du chant : l'une & l'autre sont une succession naturelle & sensible des *Sons*. Or comme dans la seconde un air filé sur les mêmes tons endormiroit, & qu'un mauvais coup d'archet cause une dissonance physique qui choque la délicatesse des organes ; de même, dans la première, le retour trop fréquent des mêmes rimes ou des mêmes expressions, le concours ou le choc de certaines lettres, l'union de certains mots, produisent ou la monotonie ou des dissonances. Les sentiments sont partagés sur nos Vers alexandrins, que quelques auteurs trouvent trop uniformes dans leurs chutes, tandis qu'ils paroissent à d'autres très-harmonieux. Le mélange des Vers & l'entrelacement des rimes contribuent beaucoup à l'harmonie, pourvu que d'espace en espace on change de rimes : car souvent rien n'est plus ennuyeux que les rimes trop souvent redoublées. *Voyez* RIME. (*ANONYME.*)

(N.) SOT, FAT, IMPERTINENT. *Synonymes.*

Ce sont là de ces mots que, dans toutes les langues, il est impossible de définir ; parce qu'ils renferment une collection d'idées, qui varient suivant les mœurs dans chaque pays & dans chaque siècle, & qu'ils s'étendent encore sur les tons, les gestes, & les manières. Il me paroît en général que les épithètes de *Sot*, de *Fat*, & d'*Impertinent*, prises dans un sens agravant, n'indiquent pas seulement un défaut, mais portent avec soi l'idée d'un vice de caractère & d'éducation.

Il me semble aussi que la première épithète attaque plus l'esprit ; & les deux autres, les manières.

C'est inutilement qu'on fait des leçons à un *Sot* ; la nature lui a refusé les moyens d'en profiter. Les discours les plus raisonnables sont perdus auprès d'un *Fat* ; mais le temps & l'âge lui montrent quelquefois l'extravagance de la *Fatuité*. Ce n'est qu'avec beaucoup de peine qu'on peut venir à bout de corriger un *Impertinent*. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

Le *Sot* est celui qui n'a pas même ce qu'il faut d'esprit pour être un *Fat*. Un *Fat* est celui que les *Sots* croient un homme de mérite. L'*Impertinent* est un *Fat* outré.

(¶ Le *Sot* ennuie. Le *Fat* lasse, ennuie, dégoûte, rebute. L'*Impertinent* rebute, aigrit, irrite, offense ; il commence où l'autre finit.

Le *Fat* est entre l'*Impertinent* & le *Sot* ; il est composé de l'un & de l'autre.)

Le *Sot* est embarrassé de sa personne. Le *Fat* a l'air libre & assûré. L'*Impertinent* passe à l'effronterie. (*La BRUYÈRE.*)

(¶ Tel eſt devenu *Fat* à force de lecture,
Qui n'eût été qu'un *Sot* en ſuivant la nature.
(*Du Resnel.*)

La *Sotiſe* dans l'un ſe fait voir toute pure ;
Et l'étude, dans l'autre, ajoûte à la nature . . .
Le ſavoir dans un *Fat* devient *Impertinent.*)
(*Molière.*)

Un *Sot* ne ſe tire jamais du ridicule ; c'eſt ſon caractère. Un *Impertinent* s'y jette tête baiſſée, ſans aucune pudeur. Un *Fat* donne aux autres des ridicules, qu'il mérite encore davantage.

Le *Sot*, au lieu de ſe borner à n'être rien, veut être quelque choſe : au lieu d'écouter, il veut parler ; & pour lors il ne fait & ne dit que des bétiſes. Un *Fat* parle beaucoup, & d'un certain ton qui lui eſt particulier ; il ne ſait rien de ce qu'il importe de ſavoir dans la vie ; il s'écoute & s'admire : il ajoûte à la *Sotiſe* la vanité & le dédain. L'*Impertinent* eſt un *Fat* qui pèche en même temps contre la politeſſe & la bienſéance ; ſes propos ſont ſans égard, ſans conſidération, ſans reſpect ; il confond l'honnête liberté avec une familiarité exceſſive ; il parle & agit avec une hardieſſe inſolente : c'eſt un *Fat* enté ſur la groſſièreté. (*Le chevalier de Jaucourt.*)

SOTISE *ou* SOTIE, ſ. f. *Belles-Lettres.* Eſpèce de Drame, qui, ſur la fin du quinzième ſiècle & au commencement du ſeizième, ſeſoit chez nous la ſatire des mœurs. La *Sotiſe* répondoit à la Comédie grèque du moyen âge ; non qu'elle fût une ſatire perſonnelle, mais elle attaquoit les états, & plus expreſſément l'Égliſe. La plus ingénieuſe de ces pièces eſt, ſans contredit, celle où l'*Ancien monde*, déja vieux, s'étant endormi de fatigue, *Abus* s'avile d'en créer un nouveau, dans lequel il diſtribue à chaque vice & à chaque paſſion ſon domaine, en ſorte que la guerre s'allume entre eux, & détruit le monde qu'*Abus* a créé ; alors le *Vieux monde* ſe réveille & reprend ſon train.

Dans cette ſatire, le Clergé n'eſt point épargné ; il l'eſt encore moins dans la *Sotie* du *Nouveau monde*, dont les perſonnages ſont, *Pragmatique*, *Bénéfice grand*, *Bénéfice petit*, *Père ſaint*, le *Légat*, l'*Ambitieux*, &c. *Bénéfice grand*, à qui l'on fait violence pour ſe livrer à *Ambitieux*, ſe met à crier plaiſamment, *Volens nolo*, *nolens volo.*

Mais la plus célèbre de toutes les *Sotiés* eſt celle de *Mère ſote*, compoſée & repréſentée par ordre exprès de Louis XII. Dans cette pièce, le prince des *Sots* s'informe de l'état de ſes ſujets ; le premier *Sot* lui répond :

Nos prélats ne ſont point ingrats,
Quelque choſe qu'on en babille ;
Ils ont fait, durant les jours gras,
Banquets, beignets, & tels fracas
Aux mignonnes de cette ville.

Sote commune (le peuple) ſe plaint au roi des *Sots*, qu'elle dépérit de jour en jour, & que l'Égliſe enlève tout ſon bien. *Mère Sote* paroît alors, *habillée par deſſous en Mère ſote, & par deſſus ainſi que l'Égliſe.* En entrant ſur la ſcène, elle déclare à *Sote Occaſion* & à *Sote Fiance*, ſes deux confidentes, qu'elle veut uſurper le temporel des princes. » Diſpoſez de moi, lui dit *Sote Fiance* ; » je conſens à éblouir le peuple par vos amples » promeſſes, & en cela je riſque peu de choſe » :

On dit que vous n'avez point d'honte
De rompre votre foi promiſe.

Sote Occasion.

Ingratitude vous ſurmonte ;
De promeſſes ne tenez compte,
Non plus que bourſiers de Veniſe.

Mère Sote dit elle-même, ſur la prédiction d'un juif :

Auſſitôt que je ceſſerai
D'être perverſe, je monterai.

Elle déclare aux prélats, ſujets des princes des *Sots*, que le ſpirituel ne lui ſuffit pas, & qu'elle y veut joindre le temporel :

Je jouïs ainſi qu'il me ſemble ;
Tous les deux veuil mêler enſemble.

Plate-Bourse.

Mais gardons le ſpirituel ;
Du temporel ne nous mêlons.

Mère Sote.

Du temporel jouïr voulons !
[Combats de prélats & de princes.]

Un Seigneur.

Notre mère devient gendarme !

Mère Sote.

Prélats, debout : Alarme ! alarme !

Le prince des *Sots*, dans le combat, démaſque *Mère Sote*, & la fait connoître pour ce qu'elle eſt. (*M. Marmontel.*)

SOUHAIT, DÉSIR. *Synonymes.*

L'un & l'autre déſignent une inquiétude qu'on éprouve pour une choſe abſente, éloignée, à laquelle on attache une idée de plaiſir.

Les *Souhaits* ſe nourriſſent d'imagination, ils doivent être bornés. Les *Déſirs* viennent des paſſions, ils doivent être modérés.

On ſe repaît de *Souhaits*; on s'abandonne à ſes *Déſirs*. Les pareſſeux s'occupent à faire des *Souhaits* chimeriques; les courtiſans ſe tourmentent par des *Déſirs* ambitieux. Les *Souhaits* me ſemblent plus vagues; & les *Déſirs*, plus ardents.

Quelqu'un diſoit qu'il connoiſſoit plus les *Souhaits* que les *Déſirs*; diſtinction delicate, parce que les *Souhaits* doivent être l'ouvrage de la raiſon, & que les *Déſirs* ſont preſque toujours une inquiétude aveugle qui naît du tempérament. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SOUPIR, SANGLOT, GÉMISSEMENT, CRI PLAINTIF. *Synonymes.*

Tous ces mots peignent les accents de la douleur de l'âme; en voici la difference ſelon l'explication phyſiologique donnée par l'auteur de l'*Hiſtoire naturelle de l'homme.*

Lorſqu'on vient à penſer tout à coup à quelque choſe qu'on déſire ardemment ou qu'on regrette vivement, on reſſent un treſſaillement ou ſerrement intérieur; ce mouvement du diaphragme agit ſur les poumons, les élève, & y occaſionne une inſpiration vive & prompte qui forme le *Soupir*; lorſque l'âme a réfléchi ſur la cauſe de ſon émotion & qu'elle ne voit aucun moyen de remplir ſon déſir ou de faire ceſſer ſes regrets, les *Soupirs* ſe répètent, la triſteſſe, qui eſt la douleur de l'âme, ſuccède à ſes premiers mouvements.

Lorſque cette douleur de l'âme eſt profonde & ſubite, elle fait couler les pleurs; ſi l'air entre dans la poitrine par ſecouſſes, il ſe fait pluſieurs inſpirations réitérées par une eſpèce de ſecouſſe involontaire: chaque inſpiration fait un bruit plus fort que celui du *Soupir*, c'eſt ce qu'on appelle *Sanglot*. Les *Sanglots* ſe ſuccèdent plus rapidement que les *Soupirs*, & le ſon de la voix ſe fait entendre un peu plus dans le *Sanglot*.

Les accents en ſont encore plus marqués dans le *Gémiſſement*. C'eſt une eſpèce de *Sanglot* continué, dont le ſon lent ſe fait entendre dans l'inſpiration & dans l'expiration: ſon expreſſion conſiſte dans la continuation & la durée d'un ton plaintif, formé par des ſons inarticulés: ces ſons du *Gémiſſement* ſont plus ou moins longs, ſuivant le degré de triſteſſe, d'affliction, & d'attachement qui les cauſe; mais ils ſont toujours répétés pluſieurs fois. Le temps de l'inſpiration eſt celui de l'intervalle du ſilence, qui eſt entre les *Gémiſſements*; & ordinairement ces intervalles ſont égaux pour la durée & pour la diſtance.

Le *Cri plaintif* eſt un *Gémiſſement* exprimé avec force & à haute voix; quelquefois ce *Cri* ſe ſoutient dans toute ſon étendue ſur le même ton; c'eſt ſurtout lorſqu'il eſt fort élevé & très-aigu: quelquefois auſſi il finit par un ton plus bas; c'eſt ordinairement lorſque la force du *Cri* eſt modérée. (*Le chevalier* DE JAUCOURT)

SPECTACLES, ſ. m. pl. *Invention anc. & mod.* Repréſentations publiques imaginées pour amuſer, pour plaire, pour toucher, pour émouvoir, pour tenir l'âme occupée, agitée, & quelquefois déchirée. Tous les *Spectacles* inventés par les hommes offrent, aux yeux du corps ou de l'eſprit, des choſes réelles ou feintes; & voici comment Batteux, dont j'emprunte tant de choſes, enviſage ce genre de plaiſir.

L'homme, dit-il, eſt né ſpectateur; l'appareil de tout l'univers, que le Créateur ſemble étaler pour être vu & admiré, nous le dit aſſez clairement: auſſi de tous nos ſens n'y en a-t-il point de plus vif ni qui nous enrichiſſe d'idées plus que celui de la vûe; mais plus ce ſens eſt actif, plus il a beſoin de changer d'objets: auſſitôt qu'il a tranſmis à l'eſprit l'image de ceux qui l'ont frapé, ſon activité le porte à en chercher de nouveaux; & s'il en trouve, il ne manque point de les ſaiſir avidement. C'eſt de là que ſont venus les *Spectacles* établis chez preſque toutes les nations. Il en faut aux hommes, de quelque eſpèce que ce ſoit: & s'il eſt vrai que la nature, dans ſes effets, la ſociété, dans ſes évènements, ne leur en fourniſſent de piquants que de loin en loin; ils auront grande obligation à quiconque aura le talent d'en créer pour eux, ne fût-ce que des fantômes & des reſſemblances ſans nulle réalité.

Les grimaces, les preſtiges d'un charlatan monté ſur des tréteaux, quelque animal peu connu, nu inſtruit à quelque manège extraordinaire, attirent tout un peuple, l'attachent, le retiennent comme malgré lui; & cela dans tout pays. La nature étant la même partout & dans tous les hommes, ſavants & ignorants, grands & petits, peuple & non peuple, il n'étoit pas poſſible qu'avec le temps les *Spectacles* de l'art n'euſſent pas lieu dans la ſociété humaine; mais de quelle eſpèce devoient-ils être pour faire la plus grande impreſſion de plaiſir?

On peut préſenter les effets de la nature, une riviére débordée, des rochers eſcarpés, des plaines, des forêts, des villes, des combats d'animaux: mais ces objets, qui ont peu de raport avec notre être, qui ne nous menacent d'aucun mal, ni ne nous promettent aucun bien, ſont de pures curioſités: ils ne frapent que la premiére fois, & parce qu'ils ſont nouveaux; s'ils plaiſent une ſeconde fois, ce n'eſt que par l'art heureuſement exécuté.

Il faut donc nous donner quelque objet plus intéreſſant, qui nous touche de plus prés; quel ſera cet objet? nous-mêmes. Qu'on nous faſſe voir dans d'autres hommes ce que nous ſommes; c'eſt de quoi nous jurérreſſer, nous attacher, nous remuer vivement

L'homme étant compoſé d'un corps & d'une âme, il y a deux ſortes de *Spectacles* qui peuvent

l'intéreſſer. Les nations qui ont cultivé le corps plus que l'eſprit, ont donné la préférence aux *Spectacles* où la force du corps & la ſoupleſſe des membres ſe montroient. Celles qui ont cultivé l'eſprit plus que le corps, ont préféré les *Spectacles* où on voit les reſſources du génie & les reſſorts des paſſions. Il y en a qui ont cultivé l'un & l'autre également, & les *Spectacles* des deux eſpèces ont été également en honneur chez eux.

Mais il y a cette différence entre ces deux ſortes de *Spectacles*, que dans ceux qui ont raport au corps, il peut y avoir réalité, c'eſt à dire que les choſes peuvent s'y paſſer ſans feinte & tout de bon, comme dans les *Spectacles* des gladiateurs, où il s'agiſſoit pour eux de la vie. Il peut ſe faire auſſi que ce ne ſoit qu'une imitation de la réalité, comme dans ces batailles navales où les romains flatteurs repréſentoient la victoire d'Actium. Ainſi, dans ces ſortes de *Spectacles*, l'action peut être ou réelle ou ſeulement imitée.

Dans les *Spectacles* où l'âme fait ſes preuves, il n'eſt pas poſſible qu'il y ait autre choſe qu'imitation; parce que le deſſein ſeul d'être vu, contredit la réalité des paſſions: un homme qui ne ſe met en colère que pour paroître fâché, n'a que l'image de la colère. Ainſi, toute paſſion, dès qu'elle n'eſt que pour le *Spectacle*, eſt néceſſairement paſſion imitée, feinte, contrefaite: & comme les opérations de l'eſprit ſont intimement liées avec celles du cœur; en pareil cas, elles ſont, de même que celles du cœur, feintes ou artificielles.

D'où il ſuit deux choſes: la première, que les *Spectacles* où on voit la force du corps & la ſoupleſſe, ne demandent preſque point d'art, puiſque le jeu en eſt franc, ſérieux, & réel; & qu'au contraire ceux où l'on voit l'action de l'âme, demandent un art infini, puiſque tout y eſt menſonge, & qu'on veut le faire paſſer pour vérité.

La ſeconde conſéquence eſt que les *Spectacles* du corps doivent faire une impreſſion plus vive, plus forte: les ſecouſſes qu'ils donnent à l'âme doivent la rendre ferme, dure, quelquefois cruelle. Les *Spectacles* de l'âme, au contraire, font une impreſſion plus douce, propre à humaniſer, à attendrir le cœur plus tôt qu'à l'endurcir. Un homme, égorgé dans l'arène, accoutume le ſpectateur à voir le ſang avec plaiſir; Hippolyte, déchiré derrière la ſcène, l'accoutume à pleurer ſur le ſort des malheureux. Le premier *Spectacle* convient à un peuple guerrier, c'eſt à dire, deſtructeur; l'autre eſt vraîment un art de la paix, puiſqu'il lie entre eux les citoyens par la compaſſion & l'humanité.

Les derniers *Spectacles* ſont ſans doute les plus dignes de nous, quoique les autres ſoient une paſſion qui remue l'âme & la tient occupée. Tels étoient, chez les anciens, le *Spectacle* des gladiateurs, les jeux olympiques, circenſes, & funèbres; & chez les modernes, les combats à outrance & les joûtes à fer émoulu, qui ont ceſſé. La plupart des peuples polis ne goûtent plus que les *Spectacles* menſongers qui ont raport à l'âme, les opéra, les comédies, les tragédies, les pantomimes. Mais une choſe certaine, c'eſt que, dans toute eſpèce de *Spectacles*, on veut être ému, touché, agité, ou par le plaiſir de l'épanouiſſement du cœur, ou par ſon déchirement, eſpèce de plaiſir; quand les acteurs nous laiſſent immobiles, on a regret à la tranquilité qu'on emporte, & on eſt indigné de ce qu'ils n'ont pas pu troubler notre repos.

C'eſt le même attrait d'émotion qui fait aimer les inquiétudes & les alarmes que cauſent les périls où l'on voit d'autres hommes expoſés, ſans avoir part à leurs dangers. Il eſt touchant, dit Lucrèce (*De nat. rer. lib. II*), de conſidérer du rivage un vaiſſeau luttant contre les vagues qui le veulent engloutir, comme de regarder une bataille d'une hauteur d'où l'on voit en ſureté la mélée.

Suave mari magno turbantibus æquora ventis
E terra alterius magnum ſpectare laborem;
Suave etiam belli certamina magna tueri
Per campos inſtructa tui ſine parte pericli.

Perſonne n'ignore la dépenſe exceſſive des grecs & des romains en fait de *Spectacles*, & ſurtout de ceux qui tendoient à exciter l'attrait de l'émotion. La repréſentation de trois tragédies de Sophocle couta plus aux athéniens que la guerre du Péloponèſe. On ſait les dépenſes immenſes des romains pour élever des théâtres & des cirques, même dans les villes des provinces. Quelques-uns de ces bâtiments, qui ſubſiſtent encore dans leur entier, ſont les monuments les plus précieux de l'Architecture antique; on admire même les ruines de ceux qui ſont tombés. L'Hiſtoire romaine eſt encore remplie de faits qui prouvent la paſſion démeſurée du peuple pour les *Spectacles*, & que les princes & les particuliers feſoient des frais immenſes pour la contenter. Je ne parlerai cependant ici que du payement des acteurs. Æſopus, célèbre comédien tragique, & le contemporain de Cicéron, laiſſa, en mourant, à ſon fils, dont Horace & Pline font mention comme d'un fameux diſſipateur, une ſucceſſion de cinq millions qu'il avoit amaſſés à jouer la Comédie. Le comédien Roſcius, l'ami de Cicéron, avoit par an plus de cent mille francs de gages. Il faut même qu'on eût augmenté ſes appointements depuis l'état que Pline en avoit vu dreſſé, puiſque Macrobe dit que ce comédien touchoit des deniers publics près de neuf-cents francs par jour, & que cette ſomme étoit pour lui ſeul; il n'en partageoit rien avec ſa troupe.

Voilà comment la république romaine payoit les gens de Théâtre. L'Hiſtoire dit que Jules-Céſar donna vingt-mille écus à Labérius, pour engager ce poète à jouer lui-même dans une pièce qu'il avoit compoſée. Nous trouverions bien d'autres profuſions ſous les autres empereurs. Enfin Marc-

Aurèle, qui ſouvent eſt déſigné par la dénomination d'Antonin le philoſophe, ordonna qoe les acteurs qui joueroient dans les *Spectacles* que certains magiſtrats etoient tenus de dooner au peuple, ne pourroteut point exiger plus de cinq pieces d'or par repreſentation, & que celui qui en ſetoit les frais ne pourroit pas leur donner plus dn double. Ces pièces d'or etoient à peu près de la valeur de nos louis, de trente au marc, & qui ont cours pour vingt-quatre ſiancs. Tite-Live finit ſa diſſertatioo ſur l'origine & le progrès des repréſentations théatrales a Rome, par dire, qu'un divertiſſement, dont les commencements avoient été peu de choſe, avoit dégénéré en des *Spectacles* ſi tomptueux, que les royaumes les plus riches auroient eu peine à eo ſoutenir la dépeole.

Quant aux beaux arts qui préparent les lieux de la ſcèoe des *Spectacles*, c'étoit uoe choſe magnifique chez les romaios. L'Architecture, après avoir formé ces lieux, les embelliſſoit par le ſecours de la Peinture & de la Sculpture. Comme les dieux habitent dans l'Olympe, les rois daos des palais, le citoyen dans ſa maiſon, & que le berger eſt aſſis à l'ombre des bois; c'eſt aux arts qu'il apartient de repréſenter toutes ces choſes avec goût dans les endroits deſtinés aux *Spectacles*. Ovide ne pouvoit rendre le palais du Soleil trop brillant; ni Milton, le jardin d'Edeo trop délicieux : mais ſi certe magoificence eſt au deſſus des forces des rois, il faut avouer, d'un autre côté, que oos décorations ſont fort meſquines, & que nos lieux de *Spectacles*, dont les entrées reſſemblent à celles des priſons, offrent uoe perſpective des plus ignobles. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SPONDAIQUE, adj. *Littérature.* Sorte de vers hexamètre dans la Poéſie grèque & latine, ainſi nommé parce qu'au lieu d'un dactyle au cinquième pied, il a un ſpondée; ce qai eſt une exception à la règle générale de la conſtruction du vers hexamètre. Tels ſont ceux-ci :

Nec brachia longo,
Margine terrarum porrexerat amphitrite.
Ovide.

Supremamque auram, ponens caput, exſpiravit.
Vida.

Ces ſortes de vers ſont fort expreſſifs par leur cadence; mais il n'eſt permis qu'aux grands poètes de les employer. Homère en eſt plein. Perſonne n'a peut-être remarqué dans ce poète, qu'il eſt rare de lire vingt vers de l'Iliade, ſans en rencontrer un ou deux *ſpondaïques*. (*ANONYME.*)

SPONDÉE, ſ. m. *Littérature.* Dans la Proſodie grèque & latine, c'eſt une meſure de vers ou pied compoſé de deux ſyllabes longues, comme *vērtūnt, dīvos, cāmpōs*. *Voyez* PIED, QUANTITÉ.

Le *Spondée* eſt une meſure grave & leote, à la différence du dactyle, qui eſt rapide & léger; tous les vers hexamètres grecs & latins finiſſent ordinairement par un *Spondée*. *Voyez* VERS & MESURE. (*ANONYME.*)

(N.) STABILITÉ, CONSTANCE, FERMETÉ. *Synonymes.*

La *Stabilité* empêche de varier, & ſontient le cœur contre les mouvements de légèreté & de curioſité, que la diverſité des objets pourroit y produire; elle tient de la préférence, & juſtifie le choix. La *Conſtance* empêche de changer, & fournit au cœur des reſſources contre le dégoût & l'ennui d'un même objet; elle tient de la perſévérance, & fait briller l'attachement. La *Fermeté* empêche de céder, & donne au cœur des forces contre les attaques qu'on lui porte; elle tieot de la réſiſtance, & répand un éclat de victoire.

Les petits-maîtres ſe piquent aujourdhui d'être volages, bien loin de ſe piquer de *Stabilité* dans leurs engagements. Si ceux des dames ne durent pas éternellement; c'eſt moins par défaut de *Conſtance* pour ce qu'elles aiment, que par défaut de *Fermeté* contre ceux qui veulcot s'enfaire aimer. *Voyez* CONSTANT, FERME, INÉBRANLABLE, INFLEXIBLE, *Syn.* & FERMETÉ, CONSTANCE, *Syn.* (*L'abbé* GIRARD.)

STANCE, ſ. f. *Poéſie.* On nomme *Stance*, no nombre arrété de vers, comprenant un ſens parfait & mélé d'une manière particulière qui s'obſerve dans toute la pièce.

Une loi eſſeocielle, c'eſt de ne point enjamber d'une *Stance* à l'autre. Il eſt néceſſaire de régler ſes vers en ſorte que, paſſaot d'uoe *Stance* à l'autre, on ne rencootre pas deux vers maſculins, ou deux vers féminins conſécutifs qui riment enſemble : ſavoir, le dernier de la *Stance* qu'oo a lue, & le premier de celle qu'on va lire.

Il y a des *Stances régulières* & des *Stances irrégulières*. On appelle *Stance irrégulière*, des *Stances* de ſuite, qui oe ſont pas aſſujéties à des règles déterminées. Le poète emploie indifféremment toutes ſortes de *Stances*. Le mélange des rimes y eſt purement arbitraire, pourvu toutefois qu'on ne mette jamais plus de deux rimes maſculines ou féminines de ſuite.

Les *Stances* ſont de 4, 6, 8, 10, 12, & 14 vers. On fait auſſi des *Stances* de 5, de 7, de 9, & de 10 vers. Les *Stances* de 4 vers ſont un quatrain; 5 vers ſoot un quintil; 6, un ſixain; 8, un huitain; 10, un dixain.

Il n'y a que les *Stances* compoſées de ſept, de neuf, de douze, de treize, & de quatorze vers, qui n'ont pas un nom particulier. Il en faut dire uo mot. Les *Stances* de douze ſe compoſent comme le dixaio ou *Stance* de dix vers, à laquelle on ajoûte deux vers, qui ſont pour l'ordinaire de même

rime que ceux qui les précèdent. Les *Stances* de quatorze vers ſont des *Stances* de dix vers, à la fin deſquels on ajoûte quatre vers, qu'on peut faire rimer avec ceux qui les précèdent. Ces ſortes de *Stances*, encore plus celles de treize & de ſeize vers, ſont très-rares. Les *Stances* de ſept vers ſe compoſent d'un quatrain & d'un tercet, ou autrement d'un tercet & d'un quatrain; dans la première manière, il doit ſe trouver un repos après le quatrième vers; & dans la ſeconde manière, ce repos doit être après le troiſième vers. Les *Stances* de neuf vers ne ſe compoſent que d'une façon, c'eſt à dire que l'on fait un quatrain, ſuivi d'un quintil; ainſi, le repos, dans cette *Stance*, eſt placé après le quatrième vers. Exemple:

Je ne prends point pour vertu
Les noirs accès de triſteſſe
D'un loup-garou revêtu
Des habits de la Sageſſe:
Plus légère que le vent,
Elle fuit d'un faux Savant
La ſombre mélancolie,
Et ſe ſauve bien ſouvent
Dans les bras de la Folie.

Les *Stances* n'ont été introduites dans la Poéſie françoiſe que ſous le règne de Henri III, en 1580. Lingendes, dont les poéſies ont beaucoup de douceur & de facilité, eſt le premier de nos poétes qui ait fait des *Stances*. Les irréſolutions, les douces rêveries s'accommodent aſſez à leur cadence inégale: cependant leur matière peut être enjouée; & on arrange de telle façon les vers, que, dans les ſujets galants, chaque *Stance* ſe termine par un maſculin, & dans les triſtes par un féminin, les rimes maſculines étant moins languiſſantes que les féminines.

Stance vient de l'italien *Stanza*, qui ſignifie *demeure*, parce qu'à la fin de chaque *Stance* il faut qu'il y ait un ſens complet & un repos. Ce que le couplet eſt dans les chanſons, la ſtrophe dans les odes, les *Stances* le ſont dans les matières graves & ſpirituelles. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

STÉGANOGRAPHIE, ſ. m. *Littérature.* C'eſt l'art de l'écriture ſecrète, ou d'écrire en chiffres, de manière que l'écriture ne puiſſe être lue que par le correſpondant.

Ænéas, le tacticien, inventa, il y a plus de deux-mille ans, au raport de Polybe, vingt façons différentes d'écrire, de manière que perſonne n'y pouvoit rien comprendre, s'il n'étoit dans le ſecret.

Mais à préſent il eſt bien difficile de rien écrire de cette manière, qui ne puiſſe être déchiffré & dont on ne trouve le ſecret. Le docteur Wallis, cet excellent mathématicien, a beaucoup contribué à l'art de déchiffrer.

La *Stéganographie*, qui eſt aſſûrément un art fort innocent, n'a pas laiſſé que de paſſer, dans des ſiècles peu éclairés, pour une invention diabolique. Trithème, abbé de Spanheim, ayant entrepris de le faire revivre & compoſé à ce deſſein pluſieurs ouvrages, un mathématicien, ſans doute ignorant, nommé *Boville*, ne comprenant rien à certains noms extraordinaires que Trithème n'avoit employés que pour marquer ſa méthode, publia que l'ouvrage étoit plein de myſtères diaboliques. Poſſevin l'a copié; & prévenu de ces imputations, l'électeur Fréderic II fit brûler l'original de la *Stéganographie* de Trithème, qu'il avoit dans ſa bibliothéque. Cependant lorſqu'on a été revenu de ces préjugés, divers auteurs ont donné des Traités de *Stéganographie*, tels que le Caramuel, Gaſpard Schot, jéſuite allemand, Wolfang-Ernеſt Eidel, autre ſavant allemand, & entre autres un duc de Lunébourg, qui fit imprimer, en 1624, un Traité ſur cette matière, intitulé *Cryptographia*, c'eſt à dire, *écriture cachée*; c'eſt auſſi ce que ſignifie *Stéganographie*, qui eſt un mot formé du grec στεγανὸς, *caché*, dérivé du verbe στέγω, *je cache*; & de γραφὴ, *écriture*. On trouve pluſieurs exemples & manières de *Stéganographie* dans les *Récréations mathématiques* d'Ozanam. *Voyez* CRYPTOGRAPHIE, CHIFFRE, & DÉCHIFFRER. (*ANONYME.*)

(N.) STOICIEN, STOIQUE. *Synonymes.* On donna le nom de *Stoïciens* aux diſciples & aux ſectateurs de Zénon, d'un nom grec qui ſignifie Portique; parce que Zénon donnoit ſes leçons ſous le portique d'Athènes: ainſi, la philoſophie *ſtoïcienne* c'eſt littéralement la philoſophie du portique. Cet adjectif étoit ſuffiſant pour qualifier tout ce qui pouvoit avoir raport à la ſecte philoſophique de Zenon. Mais elle avoit des principes de Morale, qui la diſtinguoient des autres par une grande auſtérité, & qui inſpiroient un courage extraordinaire: ſans être de cette ſecte & même ſans la connoître, quelques hommes ont donné par fois des exemples d'une vertu auſſi auſtère & d'un courage auſſi inébranlable; ils n'étoient pas *ſtoïciens*, mais ils pratiquoient leur théorie ſans la connoître, ils étoient *ſtoïques*.

Stoïcien ſignifie donc, Appartenant à la ſecte philoſophique de Zénon; & *Stoïque* veut dire, Conforme aux maximes de cette ſecte. *Stoïcien*, dit Bouhours, va proprement à l'eſprit & à la doctrine; *Stoïque*, à l'humeur & à la conduite.

Des maximes *ſtoïciennes* ſont celles que Zénon ou ſes diſciples ont enſeignées; les écrits de Sénèque en ſont pleins, & en tirent leur principal mérite. Des maximes *ſtoïques* ſont celles qui perſuadent un attachement inviolable à la vertu la plus rigide, & le mépris de toute autre choſe, indépendamment des leçons du portique; telles ſont tant de belles maximes répandues dans le Télémaque.

Une vertu *ſtoïque* eſt une vertu courageuſe & inébranlable; & telle a été ſans contredit celle du prince

prince MAXIMILIEN-JULES-LÉOPOLD DE BRUNSWICK. Une vertu *ſtoïcienne* pourroit bien n'être qu'un maſque de pure repréſentation; car il n'y a eu, dans aucune école, autant d'hypocriſie que dans celle de Zénon. Panétius, l'un de ſes diſciples, plus attaché à la pratique qu'aux dogmes de ſa philoſophie, étoit plus *ſtoïque* que *ſtoïcien*: & Sénèque, préchant faſtueuſement la pauvreté, mais accumulant ſans retenue d'immenſes richeſſes, étoit plus *ſtoïcien* que *ſtoïque*.

On a cité pluſieurs exemples, où ces mots ſont employés indiſtinctement dans l'un ou l'autre de ces ſens; & Ménage a preſque voulu en conclure, contre l'opinion de Boubours, qu'ils étoient entièrement ſynonymes. Ces exemples prouvent ſeulement de deux choſes l'une: ou qu'il étoit inutile dans ces exemples d'inſiſter ſur ce qui différencie ces mots; ou que les auteurs chez qui on les a pris, n'ont pas fait aſſez d'attention à ce que la juſteſſe & la préciſion exigeoient d'eux. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) STROPHE, ſ. f. Ce mot vient du grec στροφὴ, *retour*, du verbe στρέφω, *je tourne*. C'eſt un enſemble d'un nombre déterminé de vers, de la même meſure ou de meſures différentes, diſpoſés dans un ordre réglé, & feſant partie d'une pièce de vers compoſée de pareils enſembles qui ſe ſuccèdent. Le mot *Strophe* a à peu près pour nous le même ſens que *Couplet*, la différence n'eſt que dans l'application: nos odes procèdent par *Strophes*; & nos chanſons, par *Couplets*: s'il étoit queſtion de chant, on chanteroit ſur le même air toutes les *Strophes* d'une même ode, comme tous les *Couplets* d'une même chanſon.

Les grecs & les latins ne s'étoient point aſſujétis à mettre à la fin de chaque *Strophe* un repos pour le ſens; ils enjamboient de l'une à l'autre ſans ſcrupule: ce n'étoit pas même en mettant dans deux *Strophes* conſécutives les ſens partiels qui conſtituent un ſens total; mais ſouvent le nom étoit dans une *Strophe* & l'adjectif dans une autre, ou bien le ſujet dans l'une & le verbe dans l'autre, *&c.* Voyez Horace (II. *od.* 1):

1. *Motum ex Metello conſule civicum,*
Bellique cauſas, & vitia, & modos,
Ludumque Fortunæ, graveſque
Principum amicitias, & arma

2. *Nondum expiatis uncta cruoribus,*
[*Periculoſæ plenum opus aleæ*]
Tractas; & incedis per ignes
Suppoſitos cineri doloſo.

Nos poètes ſont plus circonſcrits; ils ne peuvent enjamber d'une *Strophe* à l'autre, & le ſens doit avoir un repos à la fin de chacune.

Dans notre Poéſie lyrique, nos *Strophes* ne peuvent pas avoir moins de quatre vers; elles peuvent en avoir cinq, ſix, ſept, huit, neuf, & jamais plus de dix: la première *Strophe* ſert de règle aux ſuivantes dans la même pièce, pour le nombre & la meſure des vers, & pour la diſpoſition des rimes.

Dans les *Strophes* de quatre vers, on peut 1°. faire rimer le premier avec le troiſième, & le ſecond avec le quatrième: telle eſt l'ode ſacrée de Rouſſeau, tirée du *Pſ.* 96, dont les *Strophes* commencent par une rime maſculine; & ſon ode (II. *viij*) à l'abbé de Chanlieu, dont les *Strophes* commencent par une rime féminine. On peut 2°. faire rimer le premier avec le quatrième & le ſecond avec le troiſième: telle eſt l'ode de La Motte, intitulée *Dialogue de l'Amour & du Poëte*, dont les *Strophes* commencent par une rime maſculine; & comme les ſtances de Malherbe, qui ſont la ſeconde pièce du *Livre V* de l'édition de Ménage ou la ſeptième du *Livre IV* de l'éditiou de S. Marc, & qui commencent par une rime féminine. On peut 3°. faire quatre vers à rimes plates; mais alors il eſt bon d'employer dans la *Strophe* deux meſures différentes de vers, afin d'en rendre la forme ſenſible: telles ſont encore les *Stances* de Malherbe *à la reine Marie de Médicis, pendant ſa régence*, qui commencent par deux vers maſculins; & celles du même auteur *pour M. le duc de Bellegarde ſur la guériſon de Chryſante*, qui commencent par deux vers féminins.

Les *Strophes* de cinq vers doivent rouler ſur deux rimes, ce qui donne ou trois vers maſculins & deux féminins, ou trois vers féminins & deux maſculins: dans l'un & dans l'autre cas, il y a ſix manières de diſpoſer les vers, que je vas indiquer ici par les lettres *m* & *f*, qui marqueront les vers maſculins & les féminins.

Premier cas.						Second cas.					
1.	2.	3.	4	5	6.	1.	2	3	4	5	6.
m.	*m.*	*m.*	*f.*	*f.*	*m.*	*f.*	*f.*	*f.*	*m.*	*f.*	*f.*
m.	*f.*	*m.*	*m.*	*m.*	*f.*	*f.*	*m.*	*f.*	*f.*	*m.*	*m.*
f.	*f.*	*f.*	*f.*	*m.*	*m.*	*m.*	*m.*	*m.*	*m.*	*m.*	*f.*
f.	*m.*	*m.*	*m.*	*f.*	*f.*	*m.*	*f.*	*f.*	*f.*	*f.*	*m.*
m.	*m.*	*f.*	*m.*	*m.*	*m.*	*f.*	*f.*	*m.*	*f.*	*f.*	*f.*

Pour les autres eſpèces de *Strophes*, afin de ne pas alonger cet article inutilement, je renverrai aux auteurs qui ont traité *de la Poéſie françoiſe*, comme M. de Chalons & le P. Mourgues; mais je renverrai ſurtout aux bons modèles, Malherbe, Rouſſeau, La Motte, *&c.* (*M. BEAUZÉE.*)

STYLE, *Gramm. Rhétor. Éloquence, Belles-Lettres.* Manière d'exprimer ſes penſées de vive voix ou par écrit: les mots étant choiſis & arrangés ſelon les lois de l'harmonie & du nombre, relativement à l'élévation ou à la ſimplicité du ſujet qu'on traite, il en réſulte ce qu'on appelle *Style*.

Ce mot ſignifioit autrefois l'*aiguille* dont on ſe ſervoit pour écrire ſur les tablettes enduites de cire. Cette aiguille étoit pointue par un bout & aplatie par l'autre, pour effacer quand on le vouloit; c'eſt ce qui a fait dire à Horace, *ſæpe* Stylum *vertas*, effacez ſouvent. Il ſe prend aujourdhui pour la manière, le ton, la couleur qui règne ſenſiblement dans un ouvrage ou dans quelqu'une de ſes parties.

Il y a trois ſortes de *Styles*, le ſimple, le moyen, & le ſublime, ou plus tôt le *Style* élevé.

Le *Style ſimple* s'emploie dans les entretiens familiers, dans les lettres, dans les fables : il doit être pur, clair, ſans ornement apparent. Nous en développerons les caracteres ci-après.

Le *Style ſublime* eſt celui qui fait régner la nobleſſe, la dignité, la majeſté dans un ouvrage : toutes les penſées y ſont nobles & élevées; toutes les expreſſions graves, ſonores, harmonieuſes, *&c.*

Le *Style ſublime* & ce qu'on appelle le *Sublime*, ne ſont pas la même choſe. Celui-ci eſt tout ce qui enléve notre âme, qui la ſaiſit, qui la trouble tout à coup : c'eſt un éclat d'un moment. Le *Style* ſublime peut ſe ſoutenir long temps : c'eſt un ton élevé, une marche noble & majeſtueuſe.

J'ai vu l'Impie adoré ſur la terre;
Pareil au cèdre, il portoit dans les cieux
Son front audacieux;
Il ſembloit, à ſon gré, gouverner le tonnerre,
Fouloit aux pieds ſes ennemis vaincus:
Je n'ai fait que paſſer, il n'étoit déja plus.

Les cinq premiers vers ſont du *Style* ſublime, ſans être ſublimes, & le dernier eſt ſublime ſans être du *Style ſublime*.

Le *Style médiocre* tient le milieu entre les deux; il a toute la netteté du *Style* ſimple, & reçoit tous les ornements & tout le coloris de l'Élocution.

Ces trois ſortes de *Styles* ſe trouvent ſouvent dans un même ouvrage, parce que, la matière s'élevant & s'abaiſſant, le *Style*, qui eſt comme porté ſur la matière, doit s'élever auſſi & s'abaiſſer avec elle : & comme dans les matières tout ſe tient, ſe lie par des nœuds ſecrets, il faut auſſi que tout ſe tienne & ſe lie dans les *Styles*; par conſéquent il faut y ménager les paſſages, les liaiſons, affoiblir ou fortifier inſenſiblement les teintes, à moins que, la matière ſe briſant tout d'un coup & devenant comme eſcarpée, le *Style* ne ſoit obligé de changer auſſi bruſquement. Par exemple, lorſque Craſſus, plaidant contre un certain Brutus qui déshonoroit ſon nom & ſa famille, vit paſſer la pompe funèbre d'une de ſes parentes qu'on portoit au bucher, il arrêta le corps, & adreſſant la parole à Brutus, il lui fit les plus terribles reproches : « Que voulez-» vous que Julie annonce à votre père, à tous vos » aïeux, dont vous voyez porter les images? que » dira-t-elle à ce Brutus, qui nous a délivrés de » la domination des rois? *&c* »; il ne s'agiſſoit pas alors de nuances ni de liaiſons fines; la matière emportoit le *Style*, & c'eſt toujours à lui de la ſuivre.

Comme on écrit en Vers ou en Proſe, il faut d'abord marquer quelle eſt la différence de ces deux genres de *Style*. La Proſe, toujours timide, n'oſe ſe permettre les inverſions qui ſont le ſel du *Style poétique*; tandis que la Proſe met le régiſſant avant le régime, la Poeſie ne manque pas de faire le contraire. Si l'actif eſt plus ordinaire dans la Proſe, la Poéſie le dédaigne & adopte le paſſif. Elle entaſſe les épithètes, dont la Proſe ne ſe pare qu'avec retenue : elle n'appelle point les hommes par leurs noms; c'eſt le fils de Pélée, le Berger de Sicile, le Cygne de Dircée : l'année eſt chez elle le grand cercle qui s'achève par la révolution des mois : elle donne un corps à tout ce qui eſt ſpirituel, & la vie à tout ce qui ne l'a point : enfin le chemin dans lequel elle marche eſt couvert d'une pouſſière d'or, ou jonché des plus belles fleurs. *Voyez* POÉTIQUE, *Style*.

Ce n'eſt pas tout, chaque genre de Poéſie a ſon ton & ſes couleurs. Par exemple, les qualités principales qui conviennent au *Style épique*, ſont la force, l'élégance, l'harmonie, & le coloris.

Le *Style dramatique* a pour règle générale de devoir être toujours conforme à l'état de celui qui parle. Un roi, un ſimple particulier, un commerçant, un laboureur ne doivent point parler du même ton; mais ce n'eſt pas aſſez : ces mêmes hommes ſont dans la joie ou dans la douleur, dans l'eſpérance ou dans la crainte; cet état actuel doit donner encore une ſeconde conformation à leur *Style*, laquelle ſera fondée ſur la première, comme cet état actuel eſt fondé ſur l'habituel; & c'eſt ce qu'on appelle *la condition de la perſonne*. *Voyez* TRAGÉDIE.

Pour ce qui regarde la Comédie, c'eſt aſſez de dire que ſon *Style* doit être ſimple, clair, familier; cependant jamais bas ni rampant. Je ſais bien que la Comédie doit élever quelquefois ſon ton : mais dans ſes plus grandes hardieſſes, elle ne s'oublie point, elle eſt toujours ce qu'elle doit être; ſi elle alloit juſqu'au Tragique, elle ſeroit hors de ſes limites : ſon *Style* demande encore d'être aſſaiſonné de penſées fines, délicates, & d'expreſſions plus vives qu'éclatantes.

Le *Style lyrique* s'élève comme un trait de flamme, & tient par ſa chaleur au ſentiment & au goût; il eſt tout rempli de l'enthouſiaſme que lui inſpire l'objet préſent à ſa lyre; ſes images ſont ſublimes, & ſes ſentiments pleins de feu : de là les termes riches, forts, hardis, les ſons harmonieux, les figures brillantes, hyperboliques, & les tours ſinguliers de ce genre de Poéſie. *Voyez* ODE, POÉSIE LYRIQUE, & POÈTE LYRIQUE.

Le *Style bucolique* doit être ſans apprêt, ſans faſte, doux, ſimple, naïf, & gracieux dans ſes deſcriptions. *Voyez* PASTORALE, *Poéſie*.

Digitized by Google

Le *Style de l'Apologue* doit être ſimple, familier, riant, gracieux, naturel, & naïf. La ſimplicité de ce *Style* conſiſte à dire en peu de mots & avec les termes ordinaires tout ce qu'on veut dire. Il y a cependant des fables où La Fontaine prend l'eſſor; mais cela ne lui arrive que quand les perſonnages ont de la grandeur & de la nobleſſe : d'ailleurs cette élévation ne détruit point la ſimplicité, qui s'accorde, on ne peut mieux, avec la dignité. Le familier de l'Apologue eſt un choix de ce qu'il y a de plus fin & de plus délicat dans le langage des converſations : le riant eſt caractériſé par ſon oppoſition au ſérieux; & le gracieux, par ſon oppoſition au déſagréable : *Sa majeſté fourrée*, *une Hélène au beau plumage*, ſont du *Style* riant. Le *Style* gracieux peint les choſes agréables avec tout l'agrément qu'elles peuvent recevoir : *Les lapins s'égayoient*, *& de thym parfumoient leurs banquets*. Le naturel eſt oppoſé en général au recherché, au forcé. Le naïf l'eſt au réfléchi, & ſemble n'appartenir qu'au ſentiment, comme la fable de la laitière.

Paſſons au *Style* de la Proſe : il peut être périodique ou coupé dans tout genre d'ouvrage.

Le *Style périodique* eſt celui où les propoſitions ou les phraſes ſont liées les unes aux autres, ſoit par le ſens même ſoit par des conjonctions.

Le *Style coupé* eſt celui dont toutes les parties ſont indépendantes & ſans liaiſon réciproque. Un exemple ſuffira pour les deux eſpèces.

» Si M. de Turenne n'avoit ſu que combattre & » vaincre, s'il ne s'étoit élevé au deſſus des vertus » humaines, ſi ſa valeur & ſa prudence n'avoient » été animées d'un eſprit de foi & de charité; je » le mettrois au rang des Fabius & des Scipions ». Voilà une période qui a quatre membres, dont le ſens eſt ſuſpendu. Si M. de Turenne n'avoit ſu que combattre & vaincre, *&c*, ce ſens n'eſt pas achevé, parce que la conjonction *ſi* promet au moins un ſecond membre; ainſi, le *Style* eſt là périodique. Le veut-on coupé ? il ſuffit d'ôter la conjonction : M. de Turenne a ſu autre choſe que combattre & vaincre; il s'eſt élevé au deſſus des vertus humaines; ſa valeur & ſa prudence étoient animées d'un eſprit de foi & de charité; il eſt bien au deſſus des Fabius, des Scipions. Ou ſi l'on veut un autre exemple : » Il » paſſe le Rhin; il obſerve les mouvemens des enne» mis; il relève le courage des alliés, *&c* ».

Le *Style périodique* a deux avantages ſur le *Style coupé* : le premier, qu'il eſt plus harmonieux; le ſecond, qu'il tient l'eſprit en ſuſpens. La période commencée, l'eſprit de l'auditeur s'engage, & eſt obligé de ſuivre l'orateur juſqu'au point; ſans quoi il perdroit le fruit de l'attention qu'il a donnée aux premiers mots. Cette ſuſpenſion eſt très-agréable à l'auditeur, elle le tient toujours éveillé & en haleine.

Le *Style coupé* a plus de vivacité & plus d'éclat. On les emploie tous deux tour à tour, ſuivant que la matière l'exige. Mais cela ne ſuffit pas, à beaucoup près, pour la perfection du *Style* : il faut donc obſerver, avant toutes choſes, que la même remarque que nous avons faite au ſujet de la Poéſie, s'applique également à la Proſe; je veux dire que chaque genre d'ouvrage proſaïque demande le *Style* qui lui eſt propre. Le *Style oratoire*, le *Style hiſtorique*, & le *Style épiſtolaire* ont chacun leurs règles, leur ton, & leurs lois particulières.

Le *Style oratoire* requiert un arrangement choiſi des penſées & des expreſſions conformes au ſujet qu'on doit traiter. Cet arrangement des mots & des penſées comprend toutes les eſpèces de figures de Rhétorique, & toutes les combinaiſons qui peuvent produire l'harmonie & les nombres. *Voyez* Orateur, Oratеurs *grecs & romains*, Élocution, Éloquence, Harmonie, Mélodie, Nombre, *&c.*

Le caractère principal du *Style hiſtorique* eſt la clarté. Les images brillantes figurent avec éclat dans l'Hiſtoire : elle peint les faits; c'eſt le combat des Horace & des Curiace; c'eſt la peſte de Rome, l'arrivée d'Agrippine avec les cendres de Germanicus, ou Germanicus lui-même au lit de la mort : elle peint les traits du corps, le caractère d'eſprit, les mœurs; c'eſt Caton, Catilina, Piſon. La ſimplicité ſied bien au *Style* de l'Hiſtoire; c'eſt en ce point que Céſar s'eſt montré le premier homme de ſon ſiècle : il n'eſt point friſé, dit Cicéron, ni paré, ni ajuſté; mais il eſt plus beau que s'il l'étoit. Une des principales qualités du *Style hiſtorique*, c'eſt d'être rapide; enfin il doit être proportionné au ſujet. Une hiſtoire générale ne s'écrit pas du même ton qu'une hiſtoire particulière : c'eſt preſque un diſcours ſoutenu; elle eſt plus périodique & plus nombreuſe.

Le *Style épiſtolaire* doit ſe conformer à la nature des lettres qu'on écrit. On peut diſtinguer deux ſortes de lettres : les unes philoſophiques, où l'on traite d'une manière libre quelques ſujets littéraires; les autres familières, qui ſont une eſpèce de converſation entre les abſents. Le *Style* de celles-ci doit reſſembler à celui d'un entretien, tel qu'on l'auroit avec la perſonne même, ſi elle étoit préſente. Dans les lettres philoſophiques, il convient de s'élever quelquefois avec la matière, ſuivant les circonſtances. On écrit d'un *Style* ſimple aux perſonnes les plus qualifiées au deſſus de nous; on écrit à ſes amis d'un *Style* familier. Tout ce qui eſt familier eſt ſimple; mais tout ce qui eſt ſimple n'eſt pas familier. Le caractère de ſimplicité ſe trouve ſurtout dans les Lettres de madame de Maintenon : rien de ſi aiſé, de ſi doux, de ſi naturel.

Le *Style épiſtolaire* n'eſt point aſſujéti aux lois du diſcours oratoire; ſa marche eſt ſans contrainte : c'eſt le trop de nombre qui fait le défaut de Lettres de Balzac. Il eſt une ſorte de négligence qui plaît, de même qu'il y a des femmes à qui il ſied bien de n'être point parées. Telle eſt l'Élocution ſimple :

cas, l'*affectation* dans leur *Style* eſt, ſi on peut parler ainſi, proportionnelle à celle de leur langage, & par conſéquent ridicule. (*D'ALEMBERT.*)

La *baſſeſſe du Style* conſiſte principalement dans une diction vulgaire, groſſière, sèche, qui rebute & dégoûte le lecteur.

Le *Style ampoulé* n'eſt qu'une élévation vicieuſe; il reſſemble à la bouffiſſure des malades. Pour en coonoitre le ridicule, on peut lire le ſecond chapitre de Longin, qui compare Clitarque, qui n'avoit que du vent dans ſes écrits, à un homme qui ouvre une grande bouche pour ſouffler dans une petite flûte. Ceux qui ont l'imagination vive tombent aiſément dans l'enflure du *Style*; en ſorte qu'au lieu de tonner, comme ils le croient, ils ne ſont que niaiſer comme les enfants.

Le *Style froid* vient tantôt de la ſtérilité, tantôt de l'intempérance des idées. Celui-là parle *froidement*, qui n'échauffe point notre âme, & qui ne ſait point l'élever par la vigueur de ſes idées & de ſes expreſſions.

Le *Style* trop *uniforme* nous aſſoupit & nous endort.

Voulez-vous du Public mériter les amours?
Sans ceſſe en écrivant variez vos diſcours;
Un *Style* trop égal & toujours *uniforme*
En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme.
On lit peu ces auteurs ôés pour nous ennuyer,
Qui toujours ſur un ton ſemblent pſalmodier.

La variété, néceſſaire en tout, l'eſt dans le diſcours plus qu'ailleurs. Il faut ſe défier de la monotonie du *Style*, & ſavoir paſſer du grave au doux, du plaiſant au ſévère.

Enfin, ſi quelqu'un me demandoit la manière de ſe former le *Style*, je lui répondrois en deux mots, avec l'auteur des *Principes de Littérature*, qu'il faut premièrement lire beaucoup & les meilleurs écrivains; ſecondement, écrire ſoi-même & prendre un cenſeur judicieux; troiſièmement, imiter d'excellents modèles & tâcher de leur reſſembler.

Je voudrois encore que l'imitateur étudiât les hommes; qu'il prît, d'après nature, des expreſſions qui ſoient non ſeulement vraies, mais vivantes & animées comme le modèle même du portrait. Les grecs avoient l'un & l'autre en partage, le génie pour les choſes, & le talent de l'expreſſion. Il n'y a jamais eu de peuple qui ait travaillé avec plus de goût & de *Style*; ils burinoient plus tôt qu'ils ne peignoient, dit Denis d'Halycarnaſſe. On ſait les efforts prodigieux que fit Démoſthène, pour forger ces foudres que Philippe redoutoit plus que toutes les flottes de la République d'Athènes. Platon, à quatre-vingts ans, poliſſoit encore ſes dialogues; on trouva, après ſa mort, des corrections qu'il avoit faites à cet âge ſur ſes tablettes. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

STYLE *Belles-Lettres*. C'eſt, dans la langue écrite, le caractère de la diction; & ce caractère eſt modifié par le génie de la langue, par les qualités de l'eſprit & de l'âme de l'écrivain, par le genre dans lequel il s'exerce, par le ſujet qu'il traite, par les mœurs ou la ſituatioo du perſoonage qu'il fait parler on de celui qu'il revêt lui-même, enfin par la nature des choſes qu'il exprime.

On a dit que le *Style* d'un écrivain portoit toujours l'empreinte du génie national. Cela doit être; & cela vient de ce que le génie national imprime lui-même ſon caractère à la langue.

Il n'eſt point de nation chez laqoelle ne ſe rencontrent plus ou moins fréquemment tous les caractères individuels qui ſont donnés par la nature. Mais dans chacune d'elles, tel ou tel caractère eſt plus commun, tel ou tel eſt plus rare; & c'eſt le caractère dominant qui, communiqué à la langue, en conſtitue le génie. La langue italienoe eſt molle & délicate; la langue eſpagnole eſt noble & grave; la langue angloiſe eſt énergique, & ſa force a de l'âpreté.

Ainſi, lorſqu'il ſe troove, parmi la multitude, un eſprit d'une trempe ſingulière &, pour ainſi dire, hétérogène; il eſt contrarié ſans ceſſe, en écrivant, par le génie de la langue. Il faut donc qu'il le dompte, ou qu'il en ſoit dompté; ou, ce qui arrive le plus ſouvent, que chacun des deux cède du ſien, & s'accommode à l'autre: & de cette eſpèce de conciliation ſe forme un *Style* mitoyeo, qui participe plus ou moins & du géuie de la langue & du génie de l'auteur.

Il arrive de là que moins le caractère d'une nation eſt prononcé, plus celui de ſa langue eſt ſuſceptible des différents modes du *Style*. Une langue qui de ſa natnre ſeroit molle comme l'or pur, ne ſeroit pas ſuſceptible de la trempe de l'acier; tous ſes inſtruments ſeroient foibles: il faut donc qu'elle réuniſſe la ſoupleſſe avec l'éoergie; & ce mélange paroît tenir au caractère national. Auſſi voit-on que celles des nations qui ſont connues pour avoir eu en même temps le plus de ſoupleſſe & de reſſort dans le caractére, ſont auſſi celles dont la langue a été le plus ſuſceptible de toutes les qualités du *Style*. La plus belle des langues, la plus habile à tout exprimer, fut celle du peuple du monde qui eut dans le caractère le plus éminemment ce mélange de force, de mobilité, de ſoupleſſe: je n'ai pas beſoin de nommer les grecs.

La langue des romains, pour devenir preſque auſſi ſuſceptible des métamorphoſes du *Style*, fut obligée d'attendre que le génie de Rome ſe fût lui-même détendu & comme aſſoupli. Tant qu'il eut ſa rudeſſe & ſon auſtérité, elle fut inflexible & indomptable comme lui. L'un & l'autre ſe polirent en même temps; mais ils gardèrent tous les deux aſſez de leur première force pour être mâles & vigoureux, dans le temps même qu'ils connurent les délicateſſes du luxe: & de là réſulte l'étonnante beauté de

la langue de Cicéron, de Tite-Live & de Virgile.

Me ſera-t-il permis de dire qu'à un grand intervalle de ces deux langues incomparables, la langue françoiſe a dû peut-être auſſi les facultés qui la diſtinguent, à la ſoupleſſe, à la mobilité, & en même temps au reſſort du caractère national? Le génie françois n'a excluſivement aucun caractère, & de là vient auſſi qu'il n'en a aucun éminemment; mais, au beſoin, il les prend tous, & à un aſſez haut degré: il en eſt de même de la langue françoiſe. Sa qualité diſtinctive & dominante, c'eſt la clarté; elle s'eſt donné tout le reſte à force de peine & de ſoin: & cependant elle n'a manqué ni au génie de Corneille & de Boſſuet, ni à celui de Paſcal, de La Fontaine, & de Molière, ni à l'éloquente raiſon de Bourdaloue, ni à la touchante ſenſibilité de Maſſillon, ni à l'abondance inépuiſable des ſentiments que Racine avoit à répandre, ni aux émanations céleſtes de la belle âme de Fénélon, ni à la véhémence & à la profondeur du pathétique de Voltaire.

Aux hardieſſes & aux libertés que les langues ſe ſont permiſes, ou à la timide exactitude de leur Syntaxe, on reconnoit quelle ſorte d'eſprit a préſidé à leur formation ſucceſſive.

Ces façons de parler, que nous appelons *figures de mots*, & dont le plus grand nombre nous eſt interdit, étoient, dans les langues anciennes, autant de licences que les grands écrivains s'étoient données & avoient fait paſſer. L'italien a pris de ces langues la liberté des inverſions: il s'eſt donné celle d'employer l'infinitif des verbes en guiſe de nom ſubſtantif, *un bel penſier*, *un dolce parlar*, *un luongo morir*; il fait uſage de deux épithètes ſans aucune liaiſon expreſſe, ſans aucune articulation, *ſpatioſe aure caverne*; il a un grand nombre d'adjectifs dont la terminaiſon varie pour diminuer ou agrandir, pour ennoblir ou dégrader l'objet.

Le françois a peu d'inverſions, moins de diminutifs encore, & pas un ſeul augmentatif dans le langage noble. Il s'eſt fait quelques noms abſtraits de l'infinitif de ſes verbes, comme *penſer*, *parler*, *ſourire*, *ſouvenir*; & ces deux derniers ſont reſtés dans la claſſe des noms abſtraits, *un long ſouvenir*, *un doux ſourire*: mais il en eſt peu de ce nombre que la langue noble ait conſervés. *Un doux parler* n'eſt plus que du langage familier & naïf; & quelque néceſſaire que fût *penſer*, ſurtout en Poéſie, il n'y eſt reçu qu'au pluriel. On dira *de triſtes penſers*, mais non pas *un penſer profond*.

D'où nous viennent ces privations? de la délicateſſe pointilleuſe & timide de l'eſprit de ſociété, qui s'eſt rendu l'arbitre de la langue. En Italie, Dante, Pétrarque, Boccace, l'Arioſte furent les maîtres de l'Uſage; Montaigne & Amyot le furent auſſi parmi nous de leur temps: ce bon temps eſt paſſé.

Autant le génie national aura influé ſur celui de la langue, autant le génie de la langue influera ſur le *Style* des écrivains.

Dans une langue qui n'aura rien de ſéduiſant par elle-même, ni du côté de la couleur, ni du côté de l'harmonie, le beſoin d'intéreſſer par la penſée & par le ſentiment, & de captiver l'eſprit & l'âme en dépit de l'oreille & ſans le preſtige de l'imagination, force l'écrivain à ſerrer ſon *Style*, à lui donner du poids, de la ſolidité, & une plénitude d'idées qui ne laiſſe pas le temps de regretter ce qui lui manque d'agrément. Au contraire, dans une langue naturellement flatteuſe & ſéduiſante par l'abondance, la richeſſe, la beauté de l'expreſſion, l'écrivain reſſemble ſouvent aux habitants d'un heureux climat, que la fertilité naturelle de leurs campagnes rend à la fois indolents & prodigues. Sûr de parler avec grâce en diſant peu de choſes, il ſe complaît dans l'élégance de ſa langue; & le premier ſéduit par ſon élocution, il croit en faire aſſez pour plaire, en déployant, ſur des idées communes, la parure d'une expreſſion harmonieuſe & brillante: ſon *Style* eſt une ſymphonie qui peut flatter l'oreille, mais qui ne dit rien à l'âme & ne laiſſe rien à l'eſprit.

L'habile écrivain eſt celui qui ſait en même temps uſer & n'abuſer jamais des avantages de ſa langue, & ſuppléer, autant qu'il eſt poſſible, aux avantages qu'elle n'a pas.

Ce qui me diſtingue de Pradon, diſoit Racine, *c'eſt que je ſais écrire. Homère, Platon, Virgile, Horace ne ſont au deſſus des autres écrivains*, dit La Bruyère, *que par leurs expreſſions & par leurs images*. Racine a été trop modeſte; & La Bruyère n'a pas été aſſez juſte.

La première & la plus eſſencielle différence des *Styles* eſt celle des eſprits: l'eſprit, ou la penſée en activité, a divers caractères. Un eſprit clair diſtingue ſes idées, les démêle ſans peine, ou plutôt les produit comme une ſource pure répand une eau limpide: un eſprit juſte en ſaiſit les raports, les circonſcrit, & les met à leur place: un eſprit fin les analyſe, & en aperçoit les nuances: un eſprit léger les effleure, & s'il eſt vif, il en parcourt la cîme avec une brillante rapidité: un eſprit vaſte en réduit un grand nombre à l'unité de perception, & les embraſſe d'un coup d'œil: un eſprit méthodique en forme une longue chaîne & un enſemble régulier: un eſprit tranſcendant s'élance vers le terme de la penſée, & franchit les milieux: un eſprit profond ne s'arrête jamais aux apparences ſuperficielles; ſa méditation s'exerce à ſonder ſon objet, & à tirer comme de ſes entrailles, *ex viſceribus rei*, ce qu'il y a de plus riche & de plus enfoui: un eſprit lumineux rayonne, & fait partir du centre même de ſa penſée comme des germes de lumière, qui en éclairent tout l'horizon: un eſprit fécond fait enfanter à une idée toutes celles qui en peuvent naître; & le gland, qui produit le chêne chargé

Digitized by Google

de glands, eſt le ſymbole de ſa fécondité : un eſprit élevé ne daigne apercevoir dans ſon objet que les raports qui l'agrandiſſent ; ſes conceptions reſſemblent à ces pins qui percent les nues, & qui laiſſent ſecher leurs branches les plus voiſines de la terre, afin de pouſſer vers le ciel avec plus de vigueur & de rapidité. Or toutes ces manières de concevoir ſe diſtinguent dans la manière de s'exprimer ; & des nuances infinies qui réſultent de leur mélange, réſulte auſſi une variété inépuiſable dans les caractères du *Style*.

Le caractère de l'écrivain ſe communique auſſi à ſes écrits : ſes penſées en ſont imbues, ſon expreſſion en eſt teinte ; & l'énergie ou la foibleſſe, la hardieſſe ou la timidité, la langueur ou la véhémence du *Style*, dépendent plus des qualités de l'âme que des facultés de l'eſprit.

Mais de la tournure habituelle de ſon eſprit, comme des affections habituelles de ſon âme, réſulte encore, dans le *Style* de l'écrivain, un caractère particulier, que nous appelons ſa manière ; & celle-ci lui eſt naturelle : au lieu que les ſingularités qu'il ſe donne par affectation, par imitation, décèlent toujours l'artifice ; & l'écrivain qui croit alors avoir une manière à ſoi, n'eſt que maniéré, n'a que de la manière.

A ces différences du *Style* ſe joignent celles qui doivent naître de la diverſité des genres.

Le *Style* de l'Hiſtoire eſt naturellement grave & d'une ſimplicité noble ; mais ce caractère univerſel eſt modifié par le génie de l'écrivain, il l'eſt auſſi par la nature des événements qu'il raconte : harmonieux, haut en couleur, & ſouvent oratoire dans Tite-Live ; plus précis, plus ſerré, & non moins éloquent dans Salluſte ; énergique, profond, plein de ſubſtance dans Tacite ; ainſi des autres hiſtoriens. Quelqu'un a dit qu'en fait d'Hiſtoire, le meilleur *Style* étoit celui qui reſſembloit à une eau limpide. Mais lors même qu'il n'a point de couleur à ſoi, il eſt bien difficile qu'il ne contracte pas celle du ſujet que l'on traite, comme le ruiſſeau prend la teinture du ſable qui forme ſon lit. L'hiſtoire politique & morale, la plus féconde en réflexions ; l'hiſtoire des Cours, la plus curieuſe dans ſes détails ; celle des révolutions, la plus dramatique de toutes ; l'hiſtoire générale ou celle d'un pays, celle d'un empire ou d'un règne, des annales ou des mémoires, demandent plus ou moins de développement ou de préciſion, d'ampleur ou de rapidité, de philoſophie ou d'éloquence : & preſcrire à l'hiſtorien d'avoir toujours un même *Style*, ce ſeroit comme preſcrire au peintre de n'avoir jamais qu'un pinceau.

En parlant des différents genres d'Éloquence & de Poéſie, j'ai pris ſoin d'indiquer le *Style* convenable & propre à chacun d'eux.

Mais à l'égard de la Poéſie héroïque, je vas placer ici quelques obſervations qui pourroient m'échaper ailleurs.

Le *Style* de l'Épopée & celui de la Tragédie ſont très-diſtincts par la nature des deux Poèmes : car l'hypothèſe du Poème épique eſt que le poete eſt inſpiré ; & quoique l'enthouſiaſme y ſoit plus calme que celui de l'Ode, qui eſt le délire prophétique, il ne laiſſe pas d'être encore dans le ſyſtême du merveilleux. Dans la Tragedie, au contraire, les perſonnages ſont des hommes d'un caractère & d'un rang élevé, mais ſimplement des hommes ; & leur langage, pour être vrai, doit être plus près de la nature que celui du poète inſpiré par un dieu. C'eſt ce qu'Eſchyle n'avoit pas encore aſſez bien ſenti lorſqu'il inventa la Tragedie, mais ce qu'Euripide & Sophocle ne manquèrent pas d'obſerver.

Leur *Style* eſt ſimple, rarement figuré ; ils ne s'y permettent jamais ni des images trop hardies, ni des épithètes ambitieuſes : on croit toujours entendre le perſonnage qu'ils font parler, & aucune invraiſemblance dans l'expreſſion ne décèle le poète. Homère leur avoit donné l'exemple de cette ſageſſe de *Style*, dans tous les morceaux dramatiques de ſes poèmes : & en cela on a eu raiſon de dire, qu'il avoit été le modèle de la Tragédie en même temps que de l'Épopée.

Le *Style* tragique, chez les grecs, me ſemble donc avoir été moins poétique, moins figuré, moins artificiel qu'il ne l'eſt parmi nous. Cette ſimplicité ſe concilioit mieux peut-être avec la nobleſſe de leur langue. Peut-être auſſi, comme le pathétique dominoit plus abſolument ſur leur théâtre, trouvoient-ils que le naturel de l'expreſſion en faiſoit la force, comme nous l'obſervons nous-mêmes dans le langage des paſſions ; & la preuve que, dans la ſcène, ils s'attachoient au naturel par diſcernement & par choix, c'eſt que dans les chœurs, qui étoient des odes, ils élevoient le ton & prenoient le *Style* lyrique.

Les italiens, pour diſtinguer les caractères de la Poéſie, lui ont attribué trois inſtruments, la *cithare*, la *trompette*, & la *lyre*. Je ne crois pas leur diviſion complète : car aucun de ces caractères, métaphoriquement exprimés, ne convient à la Tragédie.

Quelques uns, parmi nous, l'ont priſe au ton d'Eſchyle & de Sénèque, lorſqu'on n'avoit pas encore apprécié l'avantage d'une noble ſimplicité. Mais Racine s'eſt raproché de cet heureux naturel ; & jamais on n'a fait un plus harmonieux mélange de la langue uſuelle & de la langue poétique. Cependant j'oſe dire qu'il a formé ſon *Style* plus tôt ſur celui de Virgile, que ſur celui des poètes grecs, j'entends de Sophocle & d'Euripide, auxquels on l'a tant comparé. Il eſt encore moins ſimple, plus poétique, enfin moins naturel que l'un & l'autre : & en cela il a ſuivi peut-être la loi de la néceſſité, n'ayant pas, comme eux, une langue dont la ſimplicité continue fût aſſez noble pour ſoutenir la majeſté de la Tragédie. Voltaire s'eſt encore

un peu plus éloigné du naturel & aproché du ton de l'Épopée, parce qu'il a trouvé les eſprits diſpoſés à recevoir ces hardieſſes, & peut-être le goût de la nation décidé à vouloir plus de poéſie dans le *Style* tragique. Enfin, dirai-je ce que je ſens? Corneille, dont le goût n'étoit point aſſûré, parce que le goût national étoit encore à naître; Corneille, qui, par l'impulſion de ſon génie, s'élevoit ſi haut, & qui tomboit ſi bas lorſque ſon génie l'abandonnoit; Corneille, par ce ſublime inſtinct qui lui fit créer tant de beautés à côté de tant de défauts, nous a donné, à ce qu'il me ſemble, les plus parfaits modèles du langage tragique: & quand ſon naturel eſt dans ſa pureté, rien n'eſt plus digne d'admiration que la majeſtueuſe ſimplicité de ſon *Style*.

C'eſt un hommage que Voltaire lui a rendu plus d'une fois. » Il n'y a point là (dit-il en parlant du diſcours de Sabine, dans le premier acte des Horaces: *Je ſuis romaine, hélas! puiſqu'Horace eſt romain*); » il n'y a point là de lieux » communs, point de vaines ſentences; rien de » recherché ni dans les idées ni dans les expreſſions. » *Albe, mon cher pays!* c'eſt la nature ſeule qui » parle.

» Dans ce diſcours (dit-il encore en parlant de la harangue du Dictateur); » dans ce diſcours » imité de Tite-Live, l'auteur françois eſt au » deſſus du romain, plus nerveux, plus touchant: » & quand on ſonge qu'il étoit géné par la rime, » & par une langue embarraſſée d'articles & qui » ſouffre peu d'inverſions, qu'il a ſurmonté toutes » ces difficultés, qu'il n'a employé le ſecours d'au- » cune épithète, que rien n'arrête l'éloquente rapi- » dité de ſon diſcours; c'eſt là qu'on reconnoît le » grand Corneille ».

Un beau vers, dans le *Style* tragique, eſt donc celui où parle la nature avec force & avec nobleſſe, ſans que la facilité, la juſteſſe, la vérité de l'expreſſion y laiſſent entrevoir aucun art; c'eſt un vers *Dieu-donné*, ſi je puis m'exprimer ainſi, qui, comme à l'inſu du poète, a coulé de ſa plume; c'eſt une penſée qu'il a produite, revêtue de ſon expreſſion, & qui, par un heureux haſard, ſemble ſe trouver adaptée à la meſure, au nombre, à la cadence, & à la rime. Et Corneille n'eſt pas le ſeul qui nous en donne des exemples: Racine a des morceaux, quelquefois des ſcènes entières tout auſſi ſimplement écrites que les belles ſcènes de Corneille. Mais je ne dois pas diſſimuler que cette manière d'écrire a un écueil, où Corneille lui-même a ſouvent échoué.

Les paſſions tragiques, les ſentiments élevés, & les hautes penſées ont communément, dans les langues, une expreſſion noble qui leur eſt propre; & quand il s'agit de les rendre, la majeſté du *Style* eſt naturellement ſoutenue par la grandeur de ſon objet. Mais comme, dans la Tragédie, tous les ſentiments & toutes les idées n'ont pas la même nobleſſe, & qu'il y a une infinité de détails qui ont beſoin d'être relevés; le poète, qui ne connoît que les reſſources & les beautés du *Style* ſimple, s'abaiſſera néceſſairement juſqu'à devenir familier & commun, toutes les fois qu'il n'aura pas de grandes choſes à exprimer. De là vient, pour les commençants, le vrai danger d'imiter Corneille; car ce qu'il peut avoir quelquefois de trop emphatique, eſt un défaut qu'il eſt aiſé d'apercevoir & d'éviter.

Je conſeillerois donc d'étudier plus tôt l'art dont Racine a ſu tout anoblir, & au riſque d'être un peu moins naturel, de rechercher, en écrivant, ſon élégance enchantereſſe, mais en ſe tenant, comme lui, en deça du *Style* de l'Épopée, & auſſi près de la nature qu'il l'a été lui-même dans les morceaux de ſes tragédies les plus parfaitement écrits.

Le comble de l'art ſeroit d'être ſimple dans les grandes choſes, & dans l'expreſſion des ſentiments naturellement élevés ou intéreſſants par eux-mêmes; & de garder les ornements du *Style*, les circonlocutions, & les images poétiques, pour les objets qui auroient beſoin d'être ennoblis ou d'être embellis, comme dans ce diſcours d'Oraſmane à Zaïre:

J'atteſte ici la gloire, & Zaïre, & ma flamme
De ne choiſir que vous pour maîtreſſe & pour femme;
De vivre votre ami, votre amant, votre époux;
De partager mon cœur entre la gloire & vous.
Ne croyez pas non plus que mon honneur confie
La vertu d'une épouſe *à ces monſtres d'Aſie*,
Du ſérail des ſoudans gardes injurieux,
Et des plaiſirs d'un maître eſclaves odieux:
Je ſais vous eſtimer autant que je vous aime,
Et ſur votre vertu me fier à vous-même, *&c.*

Je ne m'étendrai point ſur les variétés que doit produire dans le *Style* la diverſité des objets ou la différence des perſonnages: ces détails ſeroient infinis, & on les trouvera çà & là répandus dans les articles de cet ouvrage où il s'agit de l'art d'exprimer & de peindre. Je termine donc celui-ci par une analyſe ſuccincte de quelques-unes des qualités du *Style* en général.

Comme il y a, du côté de l'eſprit, des facultés indiſpenſables & communes à tous les genres; il y a auſſi, du côté du *Style*, des qualités eſſencielles, dont l'écrivain n'eſt jamais diſpenſé.

La première de ces qualités eſſencielles eſt la clarté. Avant d'écrire, il faut ſe bien entendre & ſe propoſer d'être bien entendu. On croiroit ces deux règles inutiles à preſcrire: rien de plus commun cependant que de les voir négliger. On prend la plume avant d'avoir démêlé le fil de ſes idées; & leur confuſion ſe répand dans le *Style*. On laiſſe du vague & du louche dans la penſée; & l'expreſſion s'en reſſent.

L'obſcurité

L'obſcurité vient le plus ſouvent de l'indéciſion des raports ; & c'eſt de tous les vices du *Style* le plus inexcuſable, au moins dans notre langue. Elle a, je le ſais bien, des équivoques inévitables ; & qui veut chicaner, en trouve mille dans l'ouvrage le mieux écrit. Mais, comme La Motte l'a très-bien obſervé, il n'y a que l'équivoque de bonne foi qui ſoit vicieuſe dans le *Style* ; & celle-là n'eſt jamais difficile à éviter, pour l'écrivain françois qui veut bien s'en donner le ſoin. *Les beaux eſprits veulent trouver obſcur ce qui ne l'eſt pas*, dit La Bruyère : mais les bons eſprits trouvent clair ce qui l'eſt ; & à leur égard, il eſt aiſé de lever l'équivoque de ces pronoms & de ces homonimes, dont on fait aux enfants une ſi effrayante difficulté. Il n'y a pas dans Racine un ſeul vers, ni dans Maſſillon une ſeule phraſe, dont l'intelligence coute au lecteur un moment de réflexion.

Il n'eſt pas moins facile d'éviter, dans la contexture du *Style*, les incidents trop compliqués qui jettent de la confuſion & du louche dans les idées : pour cela, il ſuffit de les répandre à meſure qu'elles naiſſent, tant que la ſource en eſt pure, & de leur donner, ſi elle eſt trouble, le temps de s'éclaircir dans le repos de la méditation. L'entaſſement confus des mots & des phraſes entrelacées eſt un vice de l'art, plus ſouvent que de la nature. Si on ne le cherche pas, on y tombe rarement : la preuve en eſt que, dans le langage familier, preſque perſonne ne s'embarraſſe dans de longs circuits de paroles ; & en général, l'affectation nuit plus à la clarté que la négligence.

Perſonne, ſans doute, n'eſt aſſez inſenſé pour écrire à deſſein de n'être pas entendu ; mais le ſoin de l'être eſt ſacrifié au devoir de paroître fin, délicat, myſtérieux, profond. Pour ne pas tout dire, on ne dit pas aſſez ; & de peur d'être trop ſimple, on s'étudie à être obſcur. Rien de plus mal entendu que cette affectation dans les grandes choſes, rien de plus vain dans les petites. *Vous voulez me dire qu'il fait froid ? que ne diſiez-vous, Il fait froid ? Eſt-ce un ſi grand mal d'être entendu quand on parle, & de parler comme tout le monde ?* (La Bruyère.)

Cependant faut-il renoncer à s'exprimer d'une façon nouvelle, ingénieuſe, & piquante ? faut-il s'interdire les fineſſes, les délicateſſes du *Style* ? Non, il faut ſeulement les concilier avec la clarté, ne pas vouloir briller à ſes dépens, & ne rien ſoigner avant elle. Le *Style* fin a ſon demi-jour, le *Style* délicat a ſon voile ; mais c'eſt dans le ſecret de rendre les ombres diaphanes, le voile tranſparent, que conſiſte l'art d'être fin & délicat, ſans être obſcur.

C'eſt peu d'être clair ; il faut être précis : car tous les genres d'écrire ont leur préciſion ; & l'on va voir qu'elle n'exclut aucun des agréments du *Style*.

La première difficulté qui ſe préſente, eſt de réunir la préciſion & la clarté. Mais qu'on ne s'y trompe pas, l'expreſſion la plus préciſe eſt la plus claire : & c'eſt au moyen de la correction & de la pureté du *Style*, que la clarté ſe concilie avec la préciſion ; je dirois, au moyen de la propriété, ſi je ne parlois que du *Style* philoſophique. Mais le *Style* oratoire & le *Style* poétique ont plus de latitude, & la juſteſſe leur ſuffit. Dès que l'expreſſion, ou ſimple ou figurée, répond exactement à la penſée, elle eſt préciſe & claire. Tout ce qui intercepte la lumière du *Style*, en éteint la chaleur ou en ternit l'éclat. *Voyez* IMAGE.

Un écueil plus dangereux pour la préciſion, c'eſt la ſéchereſſe. Mais émonder un bel arbre, ce n'eſt pas le mutiler ; c'eſt le délivrer d'un poids inutile. *Ramos compeſce fluentes* : voilà l'image de la préciſion. Il n'y a pas un ſeul mot à retrancher de ces vers de Corneille ;

Rome, ſi tu te plains que c'eſt là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puiſſe haïr !

ni de ces vers de Racine ;

L'imbécile Ibrahim, ſans craindre ſa naiſſance,
Traîne, exempt du péril, une éternelle enfance ;
Indigne également de vivre & de mourir,
On l'abandonne aux mains qui le daignent nourrir.

On voit, par ces exemples, que la préciſion, loin d'être ennemie de la facilité, en eſt la compagne fidèle. Un vers, une phraſe où tous les mots ſont appelés par la penſée & placés naturellement, ſemble naître au bout de la plume. Une période, un vers, où des mots inutiles ne ſont placés que pour la ſymmétrie, pour la rime, ou pour la meſure, annonce la gêne & le travail (*Voyez* DIFFUS.

Je ſais que rien n'eſt moins facile que de concilier ainſi la préciſion & la facilité ; mais l'art ſe cache, comme le ver à ſoie, ſous le tiſſu qu'il a formé.

La préciſion, comme on doit l'entendre, n'exclut ni la richeſſe ni l'élégance du *Style*. Voyez, dans un deſſin de Bouchardon, ce trait qui décrit la figure d'une belle femme : il eſt auſſi moelleux qu'il eſt pur ; il ſuit, dans ſes douces inflexions, tous les contours de la nature ; & l'œil y trouve réunies l'exactitude & la liberté, la correction & la grâce : telle eſt encore la préciſion ; car elle eſt toujours relative à l'effet que l'on ſe propoſe, & ne conſiſte qu'à ſe réduire aux vrais moyens de l'obtenir. Ainſi, la préciſion du *Style* de l'orateur & du poète n'eſt pas la préciſion du *Style* du philoſophe & de l'hiſtorien ; mais le principe en eſt le même, ſavoir, de viſer à ſon but. Or le *Style* philoſophique a pour but de démêler la vérité ; l'hiſtorique, de la tranſmettre ; l'oratoire, de l'amplifier ; le poétique, de l'embellir. Tout ce qui

rend l'idée plus lumineuſe & plus frapante, l'image plus vive & plus forte, le ſentiment plus pénétrant, la paſſion plus véhémente ; tout ce qui ajoûte à la perſuaſion, à l'illuſion, aux moyens d'émouvoir, au plaiſir d'être ému, n'eſt donc pas moins néceſſaire au *Style* de l'orateur & du poëte, que ne l'eſt au *Style* du philoſophe & de l'hiſtorien ce qui rend l'inſtruction plus facile & plus attrayante : *ne quid nimis* eſt leur règle commune ; & ſi, d'un côté, l'emphaſe, l'enflure, la rédondance ſont un excès contraire à la préciſion, la ſéchereſſe eſt l'excès oppoſé. Le poëte ou l'orateur qui feroit gloire de préférer une expreſſion laconique, mais foible, froide, & ſans couleur, à une expreſſion moins ſerrée, mais revêtue d'éclat, ou de force, ou de grâce, ne ſeroit pas ſeulement économe ; il ſeroit avare, & ſe priveroit du néceſſaire, en s'abſtenant du ſuperflu.

Le *Style* du poëte & celui de l'orateur a beſoin d'être orné : la richeſſe, le coloris, l'élégance en ſont la parure ; la parure en eſt la décence ; à moins que la beauté naïve de la penſée ou du ſentiment ne demande, pour s'exprimer, que le mot ſimple de la nature. Encore alors la ſimplicité même aura-t elle ſa nobleſſe & ſon élégance : car il faut ſavoir être naturel avec choix, ſimple avec dignité, & négligé même avec grâce.

Ainſi, la vérité & le naturel ſont, dans le *Style*, inſéparables de la décence. La vérité conſiſte à faire parler à chacun ſon langage, dans la ſituation réelle ou fictive où il eſt placé ; le naturel, à dire ou à faire dire ce qui ſemble avoir dû ſe préſenter d'abord ſans étude, & ſans aucun effort de réflexion & de recherche ; la décence, à dire les choſes comme il convient à celui qui parle, à l'objet dont il parle, & à ceux qui l'écoutent. *Voyez* Bienséances, Convenances, Analogie du *Style*, Vérité relative ; & pour le choix du naturel le plus exquis, *voyez* Imitation.

Après ces qualités eſſencielles & communes à tous les genres, viennent celles qui les diſtinguent, & que je nomme accidentelles, comme la délicateſſe, la grâce, la fineſſe, la légèreté, l'énergie, la gravité, la véhémence, & tous les degrés de nobleſſe & d'élévation, depuis l'humble juſqu'au ſublime.

Comme la plupart de ces qualités ſont indiquées & définies dans leurs articles, ou à propos des genres qui les demandent, je me borne ici à donner une idée de celles dont je n'ai pas encore expreſſément parlé.

La légèreté ne fait qu'effleurer la ſurface des choſes ; ſon nom exprime ſon caractère, la nommer c'eſt la définir. Que dans ces vers d'une épitre, que tout le monde ſait par cœur,

Contente d'un mauvais ſoupé,
Que tu changeois en ambroiſie,
Tu te livrois, dans ta folie,
A l'amant heureux & trompé
Qui t'avoit conſacré ſa vie ;

que le poëte, dis-je, au lieu d'indiquer légèrement ce ſouper que l'on voit ſans qu'il le décrive, en eût fait le détail ; qu'il eût apuyé ſur le ſens de ces deux mots, *heureux* & *trompé*, qui diſent tant de choſes ; ſon *Style* n'avoit plus cette légèreté que nous peint l'image de l'abeille.

La gravité du *Style* eſt la manière dont parle un homme profondément occupé de grands intérêts ou de grandes choſes : tout ce qui reſſemble à l'amuſement, à la diſſipation, au ſoin de parer ſon langage, lui répugne. Exprimer ſa penſée avec le moins de mots & le plus de force qu'il eſt poſſible, voilà le *Style* auſtère & grave. Ce caractère eſt celui de Tite-Live & de Tacite, dans leurs harangues. Voyez, dans la Vie d'Agricola, l'exhortation de cet éloquent Galgacus aux Bretons, pour leur inſpirer le courage du déſeſpoir : rien de plus ſimple, rien de plus preſſant : il n'y a pas un mot qui ne porte à l'âme une impreſſion profonde ; & c'eſt ainſi que le *Style* grave eſt auſſi naturellement le plus énergique : car l'énergie du *Style* conſiſte à ſerrer l'expreſſion, afin de donner plus de reſſort au ſentiment ou à la penſée. On la reconnoit dans ces vers de Cléopâtre, dans Rodogune :

Tombe ſur moi le ciel, pourvu que je me venge...
Si je verſe des pleurs ; ce ſont des pleurs de rage...
Puiſſe naître de vous un fils qui me reſſemble...
Je maudirois les dieux, s'ils me rendoient le jour...

Et de Camille, dans les Horaces :

Voir le dernier romain à ſon dernier ſoupir,
Moi ſeule en être cauſe & mourir de plaiſir.

Et de Néron, dans Britannicus :

J'embraſſe mon rival, mais c'eſt pour l'étouffer.

Souvent l'énergie eſt dans le mot ſimple.

Summum *crede* nefas *animam præferre pudori*...,
Virtutem videant, intabeſcantque *relictâ*.

Souvent elle eſt dans la force que l'image communique à l'idée :

..... *Animum rege*, *qui*, *niſi paret*,
Imperat : *hunc frenis*, *hunc tu compeſce catenâ*.

Catilina dit, en ſortant du Sénat, où il venoit d'être dénoncé : *Incendium ruinâ opprimam*. Rien de plus beau, rien de plus juſte, rien de plus énergique que cette image.

Souvent auſſi l'énergie réſulte du contraſte des idées,

lorſque l'expreſſion réunit en deux mots les deux extrêmes oppoſés : *Nunc ſeges ubi Troja fuit ;*

Cinna, tu t'en ſouviens, & veux m'aſſaſſiner!
Servare potui, perdere an poſſim rogas?

Les mots ſur leſquels ſe réuniſſent les forces accumulées d'une foule d'idées & de ſentiments ſont toujours les plus énergiques : *Erravit ſine voce dolor* (Lucain); *Dies per ſilentium vaſtus, & ploratibus inquies.* (Tac.)

La véhémence dépend moins de la force des termes que du tour & du mouvement impétueux de l'expreſſion : c'eſt l'impulſion que le *Style* reçoit des ſentiments qui naiſſent en foule & ſe preſſent dans l'âme, impatients de ſe répandre & de paſſer dans l'âme d'autrui. La conviction eſt preſſante, énergique ; elle fait violence à l'entendement : la perſuaſion ſeule eſt véhémente, elle entraîne la volonté.

La célérité des idées qui s'échapent comme des traits de lumière, communiquée à l'expreſſion, fait la vivacité du *Style* ; leur facilité à ſe ſuccéder, même ſans viteſſe, imitée par le *Style*, en fait la volubilité. Mais ces qualités réunies ne font pas la véhémence : elle peut être animée & nourrie par la chaleur du ſentiment.

Rien de plus difficile à définir que les grâces. Celles du *Style* conſiſtent dans l'aiſance, la ſoupleſſe, la variété de ſes mouvements, & dans le paſſage naturel & facile de l'un à l'autre. Voulez-vous en avoir une idée ſenſible ? appliquez à la Poéſie ce que M. Watelet dit de la Peinture. » Les » mouvements de l'âme des enfants ſont ſimples ; » leurs membres, dociles & ſouples. Il réſulte de » ces qualités une unité d'action & une franchiſe » qui plaît . . . La ſimplicité & la franchiſe des » mouvements de l'âme contribuent tellement à » produire les grâces, que les paſſions indéciſes » ou trop compliquées les font rarement naître. » La naïveté, la curioſité ingénue, le déſir de plaire, » la joie ſpontanée, le regret, les plaintes, & » les larmes mêmes qu'occaſionne un objet chéri, » ſont ſuſceptibles de grâces, parce que tous ces » mouvements ſont ſimples ». Mettez le langage à la place de la perſonne, croyez entendre au lieu de voir, & cet ingénieux auteur aura défini les grâces du *Style*. (*M. MARMONTEL.*)

STYLE (POÉSIE DU), *Poéſie.* La *Poéſie du Style*, comme Batteux l'a remarqué, comprend les penſées, les mots, les tours, & l'harmonie. Toutes ces parties ſe trouvent dans la Proſe même ; mais comme dans les arts, tels que la Poéſie, il s'agit non ſeulement de rendre la nature & de la rendre avec tous ſes agréments & ſes charmes poſſibles ; la Poéſie, pour arriver à ſa fin, a été en droit d'y ajouter un degré de perfection qui les élevât en quelque ſorte au deſſus de leur condition naturelle.

C'eſt pour cette raiſon que les penſées, les mots, les tours ont dans la Poéſie une hardieſſe, une liberté, une richeſſe, qui paroîtroit exceſſive dans le langage ordinaire. Ce ſont des comparaiſons toutes nues, des métaphores éclatantes, des répétitions vives, des apoſtrophes ſingulières. C'eſt l'Aurore, fille du Matin, qui ouvre les portes de l'Orient avec ſes doigts de roſes ; c'eſt un fleuve appuyé ſur ſon urne penchante, qui dort au bruit flatteur de ſon onde naiſſante ; ce ſont les jeunes Zéphyrs qui ſolâtrent dans les prairies émaillées, ou les naïades qui ſe jouent dans leurs palais de cryſtal ; ce n'eſt point un repas, c'eſt une fête.

La *Poéſie du Style* conſiſte encore à prêter des ſentiments intéreſſants à tout ce qu'on fait parler, comme à exprimer par des figures, & à préſenter, ſous des images capables de nous émouvoir, ce qui ne nous toucheroit pas s'il étoit dit ſimplement en *Style* proſaïque.

Mais chaque geme de Poème a quelque choſe de particulier dans la *Poéſie de ſon Style.* La plupart des images dont il convient que le *Style* de la Tragédie ſoit nourri, pour ainſi dire, ſont trop graves pour le *Style* de la Comédie ; du moins le Poème comique ne doit-il en faire qu'un uſage très-ſobre : il ne doit les employer que comme Chrémès, lorſque ce perſonnage entre pour un moment dans une paſſion tragique. Nous avons déja dit, dans quelques articles, que les Églogues empruntoient leurs peintures & leurs images des objets qui parent la campagne, & des événements de la vie ruſtique. La *Poéſie du Style* de la Satire doit être nourrie des images les plus propres à exciter notre bile. L'Ode monte dans les cieux, pour y emprunter ſes images & ſes comparaiſons du tonnère, des aſtres, & des dieux mêmes. Mais ce ſont des choſes dont l'expérience a déja inſtruit tous ceux qui aiment la Poéſie.

Il faut donc que nous croyions voir, pour ainſi dire, en écoutant des vers : *Ut pictura Poëſis*, dit Horace. Cléopâtre s'attireroit moins d'attention, ſi le poëte lui feſoit dire en *Style* proſaïque aux miniſtres odieux de ſon frère : Ayez peur, Méchants ; Céſar, qui eſt juſte, va venir la force à la main ; il arrive avec des troupes. Sa penſée a bien un autre éclat ; elle paroît bien plus relevée, lorſqu'elle eſt revêtue de figures poétiques, & lorſqu'elle met entre les mains de Céſar l'inſtrument de la vengeance de Jupiter. Ce vers,

Tremblez, Méchants, tremblez ; voici venir la foudre,

me préſente Céſar armé du tonnère, & les meurtriers de Pompée foudroyés. Dire ſimplement qu'il n'y a pas un grand mérite à ſe faire aimer d'un homme qui devient amoureux facilement ; mais qu'il eſt beau de ſe faire aimer par un homme qui ne témoigna jamais de diſpoſition à l'amour : ce ſeroit dire une vérité commune, & qui ne s'attireroit pas beaucoup d'attention. Quand Racine met

dans la bouche d'Aricie cette vérité, revêtue des beautés que lui prête la *Poéſie de ſon Style*, elle nous charme; nous ſommes ſéduits par les images dont le poète ſe ſert pour l'exprimer; & la penſée, de triviale qu'elle ſeroit, énoncée en *Style* proſaïque, devient, dans ſes vers, un diſcours éloquent qui nous frape, & que nous retenons:

Pour moi, je fuis plus fière, & fuis la gloire aiſée
D'arracher un hommage à mille autres offert,
Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert:
Mais de faire fléchir ou courage inflexible,
De porter la douleur dans une âme inſenſible,
D'enchaîner un captif de ſes fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné;
Voilà ce qui me plaît, voilà ce qui m'irrite.

Phèdre, Act. II.

Ces vers tracent cinq tableaux dans l'imagination.

Un homme qui nous diroit ſimplement: Je mourrai dans le même château où je ſuis né, ne toucheroit pas beaucoup: mourir eſt la deſtinée de tous les hommes; & finir dans le ſein de ſes pénates, c'eſt la deſtinée des plus heureux. L'abbé de Chaulieu nous préſente cependant cette penſée ſous des images qui la rendent capable de toucher infiniment:

Fontenai, lieu délicieux,
Où je vis d'abord la lumière,
Bientôt, au bout de ma carrière,
Chez toi je joindrai mes aïeux:
Muſes qui, dans ce lieu champêtre,
Avec ſoin me fîtes nourrir;
Beaux Arbres qui m'avez vu naître,
Bientôt vous me verrez mourir.

Ces apoſtrophes me font voir le poète en converſation avec les divinités & avec les arbres de ce lieu. Je m'imagine qu'ils ſont attendris par la nouvelle qu'il leur annonce; & le ſentiment qu'il leur prête fait naître dans mon cœur un ſentiment aprochant du leur.

La *Poeſie du Style* fait la plus grande différence qui ſoit entre les vers & la proſe. Bien des métaphores qui paſſeroient pour des figures trop hardies dans le *Style* oratoire le plus élevé, ſont reçues en Poéſie; les images & les figures doivent être encore plus fréquentes dans la plupart des genres de la Poéſie, que dans les diſcours oratoires. La Rhétorique, qui veut perſuader notre raiſon, doit toujours conſerver un air de modération & de ſincérité. Il n'en eſt pas de même de la Poéſie, qui ſonge à nous émouvoir préférablement à toutes choſes, & qui tombera d'accord, ſi l'on veut, qu'elle eſt ſouvent de mauvaiſe foi. Suivant Horace, on peut être poète en un diſcours en proſe; & l'on n'eſt ſouvent que proſateur dans un diſcours écrit en vers. Quintilien explique ſi bien la nature & l'uſage des images & des figures, dans les derniers chapitres de ſon huitième livre, & dans les premiers chapitres du livre ſuivant, qu'il ne laiſſe rien à faire que d'admirer ſa pénétration & ſon grand ſens.

Cette partie de la Poéſie, la plus importante, eſt en même temps la plus difficile; c'eſt pour inventer des images qui peignent bien ce que le poète veut dire, c'eſt pour trouver les expreſſions propres à leur donner l'être, qu'il a beſoin d'un feu divin, & non pas pour rimer. Un poète médiocre peut, à force de conſultations & de travail, faire un plan régulier, & donner des mœurs décentes à ſes perſonnages; mais il n'y a qu'un homme doué du génie de l'art, qui puiſſe ſoutenir ſes vers par des fictions continuelles & par des images renaiſſantes à chaque période. Un homme ſans génie tombe bien-tôt dans la froideur, réſultat des figures qui manquent de juſteſſe & qui ne peignent point nettement leur objet; ou dans le ridicule qui nait des figures, lorſqu'elles ne ſont point convenables au ſujet. Telles ſont, par exemple, les figures que met en œuvre le carme auteur du Poeme de la Magdelaine, qui forment ſouvent des images groteſques où le poète ne devoit nous offrir que des images ſérieuſes. Le conſeil d'un ami peut bien nous faire ſupprimer quelques figures impropres ou mal imaginées; mais il ne peut nous inſpirer le génie néceſſaire pour inventer celles dont il conviendroit de ſe ſervir, & qui ſont la *Poéſie du Style*: le ſecours d'autrui ne ſauroit faire un poète; il peut tout au plus lui aider à ſe former.

Un peu de réflexion ſur la deſtinée des poètes françois publiés depuis cent ans, achevera de nous perſuader que le plus grand mérite d'un poème vient de la convenance & de la continuité des images & des peintures que ſes vers nous préſentent. Le caractère de la *Poéſie du Style* a toujours décidé du bon ou du mauvais ſuccès des poèmes, même de ceux qui, par leur étendue, ſemblent dépendre le plus de l'économie du plan, de la diſtribution, de l'action, & de la décence des mœurs.

Nous avons deux tragédies du grand Corneille, dont la conduite & la plupart des caractères ſont très-défectueux, *le Cid* & *la Mort de Pompée*; on pourroit même diſputer à cette dernière pièce le titre de *Tragédie*. Cependant le Public, enchanté par la *Poéſie du Style* de ces ouvrages, ne ſe laſſe point de les admirer; & il les place fort au deſſus de pluſieurs autres, dont les mœurs ſont meilleures, & dont le plan eſt régulier: tous les raiſonnements des Critiques ne le perſuaderont jamais qu'il ait tort de prendre pour des ouvrages excellents, deux tragédies qui, depuis un ſiècle, font toujours pleurer les ſpectateurs.

Nos voiſins, les italiens, ont auſſi deux poèmes épiques en leur langue; la *Jéruſalem délivrée* du

Digitized by Google

Taſſe, & *le Roland furieux* de l'Arioſte, qui, comme l'*Iliade* & l'*Enéide*, ſont devenus des livres de la bibliothèque du genre humain. On vante le poème du Taſſe pour la décence des mœurs, pour la dignité des caractères, pour l'economie du plan, en un mot pour ſa régularité. Je ne dirai rien des mœurs, des caracteres, de la décence, & du plan du poème de l'Arioſte. Homère fut un géomètre auprès de lui; & l'on ſait le beau nom que le cardinal d'Eſt donna au ramas informe d'hiſtoires mal tiſſues enſemble qui compoſent le *Roland furieux*. L'unité d'action y eſt ſi mal obſervée, qu'on a été obligé, dans les éditions poſterieures, d'indiquer, par une note miſe à côté de l'endroit où le poëte interrompt une hiſtoire, l'endroit du poème où il la recommence, afin que le lecteur puiſſe ſuivre le fil de cette hiſtoire. On a rendu en cela un grand ſervice au Public: car on ne lit pas deux fois l'Arioſte de ſuite, & en paſſant du premier chant au ſecond, & de celui-là aux autres ſucceſſivement; mais bien en ſuivant, indépendamment de l'ordre des livres, les différentes hiſtoires qu'il a plus tôt incorporées qu'unies enſemble. Cependant les italiens, généralement parlant, placent l'Arioſte fort au deſſus du Taſſe. L'Académie de la Cruſca, après avoir examiné le procès dans les formes, a fait une déciſion authentique, qui adjuge à l'Arioſte le premier rang entre les poëtes épiques italiens. Le plus zélé défenſeur du Taſſe, Camillo Pelegrini, confeſſe qu'il attaque l'opinion générale, & que tout le monde a décidé pour l'Arioſte, ſéduit par la *Poéſie de ſon Style*. Elle l'emporte véritablement ſur la poéſie de la *Jéruſalem délivrée*, dont les figures ne ſont pas ſouvent convenables à l'endroit où le poëte les met en œuvre: il y a ſouvent encore plus de brillant & d'éclat dans ſes figures, que de vérité; je veux dire qu'elles ſurprennent & qu'elles éblouiſſent l'imagination, mais qu'elles n'y peignent pas diſtinctement des images propres à nous émouvoir.

Il réſulte de tout ce détail, que le meilleur poème eſt celui dont la lecture nous touche davantage; & que c'eſt celui qui nous ſéduit au point de nous cacher la plus grande partie de ſes fautes, & de nous faire oublier volontiers celles mêmes que nous avons vues & qui nous ont choqués. Or c'eſt à proportion des charmes de la *Poéſie du Style* qu'un poème nous intéreſſe. Du Bos, *Réflexions ſur la Poéſie*. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) SUBJECTIF, VE, adj. Qui ſert à caractériſer le ſujet du verbe ou de la propoſition. Quelques grammairiens ont voulu prendre cet adjectif ſubſtantivement, pour en faire le nom propre du cas qu'on appelle ordinairement Nominatif: ce ſeroit une dénomination abuſive, puiſque le Vocatif, auſſi bien que le Nominatif, ſert à caractériſer le ſujet d'une propoſition.

Il eſt donc plus raiſonnable de dire que le Nominatif & le Vocatif ſont deux cas *ſubjectifs*, à cauſe de leur deſtination commune: *Subjectif* eſt alors un terme générique; *Nominatif* & *Vocatif* ſont des termes ſpecifiques.

Ce qui différencie ces deux cas *ſubjectifs*, c'eſt que le Nominatif fait abſtraction de toutes les perſonnes; & que le Vocatif exclut poſitivement les idées de la premiére & de la troiſième, & ſuppoſe néceſſairement la ſeconde. *Dominus*, par exemple, eſt au Nominatif, parce qu'il préſente le *Seigneur*, ou comme le ſujet qui parle de lui-même à la premiére perſoune, *Ego* DOMINUS *reſpondebo ei in multitudine immunditiarum ſuarum* (Ezech. *xxiv.* 4); ou comme le ſujet dont on parle à la troiſième perſonne, DOMINUS *regit me* (Pſ. *xxij*); mais *Domine* eſt au Vocatif, parce qu'il préſente néceſſairement le *Seigneur*, comme le ſujet à qui l'on parle de lui-même à la ſeconde perſonne, *Exaudi* DOMINE *vocem meam* (Pſ. *xxvj*).

Il eſt aiſé maintenant d'expliquer 1°. pourquoi le Nominatif & le Vocatif pluriels ſont toujours ſemblables entre eux dans les déclinaiſons gréques & latines; 2°. pourquoi cela eſt encore vrai de la plupart des mots déclinables, au nombre ſingulier, dans l'une & l'autre langue; 3°. pourquoi, dans la langue allemande, & apparemment dans d'autres idiomes qui déclinent leurs noms, il n'y a point de Vocatif diſtingué du Nominatif: c'eſt que la fonction commune & primitive, la fonction la plus eſſencielle de ces deux cas, eſt d'être *ſubjectifs*; & que l'idée de la perſonne n'eſt que ſecondaire, qu'elle eſt moins importante, & qu'elle eſt d'ailleurs aſſez indiquée, ou par la terminaiſon du verbe ou par le ſens de la propoſition.

Perſe (*Sat.* III. 27) emploie le Vocatif au lieu du Nominatif, parce que ſes verbes ſont à la ſeconde perſonne.

. . . *An deceat pulmonem rumpere ventis,*
Stemmate quod thuſco ramum millieſime ducis,
Cenſoremque tuum vel quod trabeate ſalutas?

» Vous convient-il de vous rompre les poumons » par vanité, parce que vous êtes le chef de la » millième branche d'une Maiſon toſcane, ou parce » que, vêtu vous-même de pourpre, vous avez » droit de ſaluer un cenſeur qui eſt de votre ſa» mille? » Selon la conſtruction ordinaire, Perſe auroit dit *milleſimus* & *trabeatus*; mais la meſure des vers exigeoit *milleſime* & *trabeate*: le poëte les a préférés par cette raiſon, & avec d'autant moins de ſcrupule, que le Nominatif & le Vocatif, tous deux *ſubjectifs*, rempliſſent également la vûe principale de la Syntaxe. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SUBJECTION, ſ. f. Figure de penſée par raiſonnement, qui conſiſte dans une ſuite de propoſitions tendantes à un même but, dont chacune

eſt immédiatement ſuivie d'une propoſition corrélative, ſervant à la précédente, ou de réponſe, ou de dévelopement, ou d'application, ou de conſéquence, &c.

Voyons d'abord le parti que Cicéron tire de cette figure pour relever tous les avantages de Pompée (*Pro leg. Man.* xxj, 61, 62) : il prend le tour interrogatif, pour mieux inculquer la conſidération qui eſt due en général à chacun des traits qu'il détaille; & chaque réponſe met poſitivement en fait que ce point eſt applicable à ſon héros.

Quid enim tam novum, quam adoleſcentulum, privatum, exercitum difficili Reipublicæ tempore conficere? confecit: huic præeſſe? præfuit: rem optimè ductu ſuo gerere? geſſit.

Car qu'y a-t-il d'auſſi nouveau, que de voir un jeune homme, ſimple particulier, lever une armée dans une conjoncture fâcheuſe de la République? il l'a levée: la commander? il l'a commandée: trouver dans ſes propres lumières le plus heureux ſuccès? il l'a fait.

Quid tam præter conſuetudinem, quam homini peradoleſcenti, cujus à ſenatorio gradu ætas longè abeſſet, imperium atque exercitum dari, Siciliam permitti atque Africam, bellumque in eâ adminiſtrandum? fuit in his provinciis ſingulari innocentiâ, gravitate, virtute; bellum in Africâ maximum confecit, victorem exercitum deportavit.

Quoi d'auſſi extraordinaire, que de donner un commandement & une armée à un jeune homme, que ſon âge éloignoit encore pour long temps de la dignité de ſénateur, de lui confier la Sicile & l'Afrique, & la conduite de la guerre qui s'y faiſoit? il a montré dans ces provinces une intégrité, une ſageſſe, une valeur ſingulière; il a terminé en Afrique une guerre très-conſidérable, & en a ramené ſes troupes victorieuſes.

Quid vero tam inauditum, quam equitem romanum triumphare? at eam quoque rem populus romanus non modo vidit, ſed etiam ſtudio omni viſendam putavit.

Quoi d'ailleurs de plus inouï, que le triomphe d'un ſimple chevalier romain? c'eſt pourtant une choſe que le peuple romain non ſeulement a vue, mais qu'il a cru devoir être vue avec tout l'empreſſement poſſible.

Quid tam inuſitatum, quam ut, quum duo conſules clariſſimi fortiſſimique eſſent, eques romanus ad bellum maximum formidoloſſimumque pro conſule mitteretur? miſſus eſt. Quo quidem tempore, quum eſſet nonnemo in ſenatu qui diceret, non oportere mitti hominem privatum pro conſule; L. Philippus dixiſſe dicitur, non ſe illum ſuâ ſententiâ pro conſule, ſed pro conſulibus mittere: tanta in eo reipublicæ bene gerendæ ſpes conſtituebatur, ut duorum conſulum munus unius adoleſcentis virtuti committeretur.

Quoi de plus inuſité, que, ſous le conſulat de deux hommes très-diſtingués par leur nom & par leur valeur, de charger comme proconſul, un ſimple chevalier romain, d'une guerre très-importante & très-dangereuſe? on l'en a chargé. Dans cette circonſtance, quelques-uns diſant dans le ſénat, qu'il ne convenoit pas d'envoyer un particulier ſans caractère à la place d'un conſul; on raporte que L. Philippus répondit, que ſon avis étoit d'envoyer ce particulier à la place, non d'un conſul, mais des deux conſuls: on eſpéroit tant de lui pour le bien de la République, qu'on le chargea ſeul, malgré ſa jeuneſſe, d'un emploi qui regardoit les deux conſuls.

Quid tam ſingulare, quam ut, ex Senatûs conſulto legibus ſolutus, conſul ante fieret quam ullum alium magiſtratum per leges capere licuiſſet? quid tam incredibile, quam ut iterum eques romanus ex Senatûs conſulto triumpharet? Quæ in omnibus hominibus nova poſt hominum memoriam conſtituta ſunt, ea tam multa non ſunt quam hæc quæ in hoc uno homine vidimus: atque hæc tot exempla, tanta ac tam nova, profecta ſunt in eundem hominem à Q. Catuli atque à ceterorum ejuſdem dignitatis ampliſſimorum hominum auctoritate.

Quoi de plus ſingulier, que de le voir, par un décret du Sénat, diſpenſé des lois & élevé au conſulat avant l'âge requis pour toute autre magiſtrature? quoi de plus incroyable, qu'un décret du Sénat qui défère un ſecond triomphe à un ſimple chevalier romain? Ce qu'on a jamais établi de nouveau en faveur de tous les hommes, n'aproche pas de tout ce que nous avons vu accumuler ſur cette ſeule tête: & ce grand nombre de diſtinctions, ſi grandes & ſi extraordinaires, ont été accordées à ce même homme de l'avis de Q. Catulus & des autres perſonages les plus reſpectables du même rang.

Les premières propoſitions paroiſſent ici ſous la forme interrogative, ainſi que dans l'exemple ſuivant, qui eſt de Maſſillon: *Quel uſage plus doux & plus flatteur pourriez-vous faire de votre élévation & de votre opulence? Vous attirer des hommages? mais l'orgueil lui-même s'en laſſe: commander aux hommes & leur donner des lois? mais ce ſont là les ſoins de l'autorité, ce n'en eſt pas le plaiſir: voir autour de vous multiplier à l'infini vos ſerviteurs & vos eſclaves? mais ce ſont des témoins qui vous embarraſſent & qui vous gênent, plutôt qu'une pompe qui vous décore.*

Quelquefois les réponſes mêmes ſont ſous la forme interrogative, & n'en ont que plus d'énergie. Écoutons encore Maſſillon: *Quelle eſt, ſelon*

l'Écriture, la voie qui conduit à la mort? n'eſt-ce pas celle où marche le grand nombre? Quel eſt le parti des réprouvés? n'eſt-ce pas celui de la multitude?

Souvent tout y eſt poſitif. Maſſillon parle ainſi d'une âme renouvelée par l'eſprit de Dieu : *A meſure qu'elle ſent dans le détail de ſa conduite, que ſon cœur, encore corrompu par l'orgueil, ſe révolte contre la plus légere des humiliations; elle les cherche & lui en ménage : qu'il ſe livre à des antipathies & à des animoſités ſecrètes; elle le punit par des marques extérieures de complaiſance & de charité, auxquelles elle ſe condamne : qu'il a un goût violent pour les diſſipations & pour les plaiſirs; elle le châtie par le recueillement & par la retraite : qu'il conſerve encore des attachements vils & frivoles pour la parure & pour la vanité; elle le réduit par la ſimplicité & par la modeſtie : que les déſirs de plaire infectent encore preſque toutes ſes actions; elle en fuit les occaſions, ou elle en néglige les moyens : que certains devoirs le trouvent toujours indocile & rebelle; elle y ajoûte même des œuvres de ſurcroît, afin qu'en l'obligeant d'aller au dela, elle lui rende la règle plus ſupportable.*

Il peut ſe faire qu'on veuille répondre à une difficulté unique, mais que, pour y répondre de pluſieurs manières, on la reprenne avant chaque réponſe. Maſſillon, qui a connu toutes les reſſources de l'Éloquence, en fournira encore l'exemple : *Vous ne faites que ce que font les autres! mais ainſi périrent, du temps de Noé, tous ceux qui furent enſevelis ſous les eaux du déluge; du temps de Nabuchodonoſor, tous ceux qui ſe proſternèrent devant la ſtatue ſacrilège; du temps d'Élie, tous ceux qui fléchirent le genou devant Baal; du temps d'Éleazar, tous ceux qui abandonnèrent la loi de leurs péres. Vous ne faites que ce que font les autres! mais c'eſt ce que l'Écriture vous défend;* Ne vous conformez point à ce ſiècle corrompu, *nous dit-elle; or le ſiècle corrompu n'eſt pas le petit nombre des juſtes que vous n'imitez point, c'eſt la multitude que vous ſuivez. Vous ne faites que ce que font les autres! vous aurez donc le même ſort qu'eux; or* Malheur à toi, *s'écrioit autrefois S. Auguſtin*, Torrent fatal des coutumes humaines! ne ſuſpendras-tu jamais ton cours! entraîneras-tu juſqu'à la fin les enfants d'Adam dans l'abîme immenſe & terrible!

Les poètes font auſſi uſage de la *Subjection*; en voici un exemple dans une Épigramme de Rouſſeau :

Eſt-on héros, pour avoir mis aux chaînes
Un peuple ou deux? Tibère eut cet honneur:
Eſt-on héros, en ſignalant ſes haînes
Par la vengeance? Octave eut ce bonheur:
Eſt-on héros, en régnant par la peur?
Séjan fit tout trembler, juſqu'à ſon maître.
Mais de ſon ire éteindre le ſalpêtre,
Savoir ſe vaincre, & réprimer les flots
De ſon orgueil; c'eſt ce que j'appelle être
Grand par ſoi-même, & voilà mon héros.

On peut regarder comme *Subjection* cette vivacité de dialogue, par laquelle un des interlocuteurs répond ſur le champ à l'autre, & à peu près avec le même nombre de paroles & le même tour de phraſe. Tel eſt (*Polyeucte*, IV. *iij*) ce dialogue de Pauline & de ſon époux;

PAULINE.

Quittez cette chimère, & m'aimez.

POLYEUCTE.

Je vous aime,
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même.

PAULINE.

Au nom de cet amour, ne m'abandonnez pas.

POLYEUCTE.

Au nom de cet amour, daignez ſuivre mes pas.

PAULINE.

C'eſt peu de me quitter, tu veux donc me ſéduire?

POLYEUCTE.

C'eſt peu d'aller au ciel, je veux vous y conduire.

PAULINE.

Imaginations!

POLYEUCTE.

Céleſtes vérités!

PAULINE.

Étrange aveuglement!

POLYEUCTE.

Éternelles clartés!

PAULINE.

Tu préfères la mort à l'amour de Pauline!

POLYEUCTE.

Vous préférez le monde à la bonté divine!

On donnoit anciennement à cette figure le nom d'*Hypobole*, dont notre mot de *Subjectif* eſt la traduction littérale. *Voyez* HYPOBOLE. (*M. BEAUZÉE.*)

* SUBJONCTIF, VE, adj. *Grammaire.* Propoſition *ſubjonctive*, mode *ſubjonctif*. C'eſt ſurtout dans ce dernier ſens que ce terme eſt propre au langage grammatical, pour y déſigner un mode

perſonnel oblique, le ſeul qu'il y ait en latin, en allemand, en françois, en italien, en eſpagnol, & apparemment en bien d'autres idiomes.

Le *Subjonctif* eſt un mode perſonnel, parce qu'il admet toutes les inflexions perſonnelles & numériques, au moyen deſquelles le verbe peut ſe mettre en concordance avec le ſujet déterminé auquel on l'applique : & c'eſt un mode oblique, parce qu'il ne conſtitue qu'une propoſition incidente néceſſairement ſubordonnée à la principale.

Quand je dis que le *Subjonctif* ne conſtitue qu'une propoſition incidente, je ne veux pas dire qu'il ſoit le ſeul mode qui puiſſe avoir cette propriété ; l'indicatif & le ſuppoſitif ſont ſi fréquemment dans le même cas, par exemple, *Achetez le livre que J'AI LU ; vous tenez le livre que JE LIROIS le plus volontiers* : je veux marquer pas là que le *Subjonctif* ne peut jamais conſtituer une propoſition principale ; ce qui le diſtingue eſſenciellement des autres modes perſonnels, qui peuvent être l'âme de la propoſition principale, comme, *J'AI LU le livre que vous avez acheté ; JE LIROIS volontiers le livre que vous tenez*. De cette remarque il ſuit deux conſéquences importantes.

I. La première, c'eſt qu'on ne doit point regarder comme apartenant au *Subjonctif*, un temps du verbe qui peut conſtituer directement & par ſoi-même une propoſition principale.

C'eſt donc une erreur évidente que de regarder comme futur du *Subjonctif* ce temps que je nomme *prétérit poſtérieur*, comme *amavero*, j'aurai aimé ; *exivero*, je ſerai ſorti ; *precatus ero* ou *fuero*, j'aurai prié ; *laudatus ero* ou *fuero*, j'aurai été loué : c'eſt pourtant la déciſion commune de preſque tous ceux qui ſe ſont aviſés de compoſer pour les commençants des livres élémentaires de Grammaire ; & l'auteur même de la *Méthode latine* de Port-Royal a ſuivi aveuglément la multitude des grammatiſtes, qui avoient répété ſans examen ce que Priſcien avoit dit le premier ſans réflexion (*lib. VIII, De cognat. remp.*).

Suivons au contraire le fil des conſéquences qui ſortent de la véritable notion du *Subjonctif*. Ce temps peut conſtituer une propoſition principale ; comme quand on dit en françois, *J'aurai fini demain cette lettre* : il la conſtitue dans ce vers d'Horace (II, *ſat.* lj. 54, 55) :

. . . *Fruſtra vitium* VITAVERIS *illud*
Si te alio pravum DETORSERIS.

Car c'eſt comme ſi nous diſions, *Vainement* AUREZ-VOUS ÉVITÉ *ce défaut, ſi mal à propos vous tombez dans un autre* ; & tout le monde ſent bien que l'on pourroit réduire cette phraſe périodique à deux propoſitions détachées & également principales, *VOUS* AUREZ *vainement* ÉVITÉ *ce défaut* (voilà la première), *car vous tomberez mal à propos dans un autre* (voilà la ſeconde) : or la première, dans ce cas, ſe diroit toujours de même en latin, *Fruſtra vitium* VITAVERIS *illud*, & la ſeconde ſeroit *nam te aliò pravum detorqueris*.

Concluons donc que le prétendu futur du *Subjonctif* n'apartient point à ce mode, puiſque toute propoſition dont le verbe eſt au *Subjonctif* eſt néceſſairement incidente, & que ce temps peut être au contraire le verbe d'une propoſition principale. Cette conſéquence peut encore ſe prouver par une autre obſervation déja remarquée au *mot* FUTUR ; la voici. Selon les règles établies par les méthodiſtes dont il s'agit, la conjonction dubitative *an* étant placée entre deux verbes, le ſecond doit être mis au *Subjonctif*. A partir de là, quand j'aurai à mettre en latin cette phraſe françoiſe, *Je ne ſais ſi je louerai*, je dirai que le *ſi* dubitatif doit s'exprimer par *an*, qu'il eſt placé entre deux verbes, & que le ſecond, *je louerai*, doit être au *Subjonctif* ; or *je louerai* eſt en françois le futur de l'indicatif (je parle le langage de ceux que je réfute, afin qu'ils m'entendent) ; donc je mettrai en latin *laudavero*, qui eſt le futur du *Subjonctif*, & je dirai, *neſcio an laudavero* ... Gardez-vous en bien, me diront-ils ; vous ne parleriez pas latin : il faut dire, *neſcio an laudaturus ſim*, en vertu de telle & telle exception ; & quand le verbe eſt au futur de l'indicatif en françois, on ne peut jamais le rendre en latin par le futur du *Subjonctif*, quoique la règle générale exige ce mode ; il faut ſe ſervir . . . Eh ! Meſſieurs, convenez plus tôt de bonne foi qu'on ne doit pas dire ici *laudavero*, parce qu'en effet *laudavero* n'eſt pas au *Subjonctif* ; & que l'on ne doit dire *laudaturus ſim*, que parce que c'eſt là le véritable futur de ce mode. *Voyez* TEMPS.

Ajoûtons à ces conſidérations une remarque de fait : c'eſt qu'il eſt impoſſible de trouver dans tous les auteurs latins un ſeul exemple, où la première perſonne du ſingulier de ce temps ſoit employée avec la conjonction *ut* ; & que ce ſeroit pourtant la ſeule qui pût prouver en ce cas que le temps eſt du *Subjonctif*, parce que les cinq autres perſonnes étant ſemblables à celle du prétérit du même mode, on peut toujours les raporter au prétérit, qui eſt inconteſtablement du *Subjonctif*. Périzonius lui-même, qui regarde le temps dont il s'agit comme futur du *Subjonctif*, eſt forcé d'avouer le fait ; & il ne répond à la conſéquence qui s'en tire, qu'en la rejetant poſitivement & en recourant à l'Ellipſe pour amener *ut* devant ce temps (Sanct. *Minerv.* I, 13 ; *Not.* 6). Mais enfin il faut convenir que c'eſt abuſer de l'Ellipſe : elle ne doit avoir lieu que dans le cas où d'autres exemples analogues nous autoriſent à la ſuppléer, ou bien lorſqu'on ne peut, ſans y recourir, expliquer la conſtitution grammaticale de la phraſe ; c'eſt ainſi qu'en parle Sanctius même (*Minerv.* IV. 2), avoué en cela par Périzonius ſon diſciple : *Ego illa tantum ſuppl'enda præcipio, quæ veneranda illa ſupplevit Antiquitas, aut ea ſine quibus Grammaticæ ratio conſtare non poteſt.* Or 1°, il eſt avoué qu'on

qu'on ne trouve, dans les anciens, aucun exemple où la première perſonne ſingulière du prétendu futur du *Subjonctif* ſoit employée avec *ut*; 2°. en conſidérant comme principale la propoſition où entre ce temps, on en explique très bien la conſtitution grammaticale ſans recourir à l'Ellipſe, ainſi qu'on la vu plus haut : c'eſt donc un ſubterfuge ſans fondement, que de vouloir expliquer ce temps par une Ellipſe, plus tôt que d'avouer qu'il n'apartient pas au *Subjonctif*.

Il y a encore deux autres temps des verbes françois, italiens, eſpagnols, allemands, *&c*, que la plupart des grammairiens regardent comme apartenants au mode *ſubjonctif*, & qui n'en ſont pas; comme *Je lirois*, *j'aurois lu*; *je ſortirois*, *je ſerois ſorti*. L'abbé Regnier les appelle premier & ſecond futur du *Subjonctif*: La Touche les appelle imparfait & pluſque-parfait conditionnels; & c'eſt le ſyſtème commun des rudimentaires. Mais ces deux temps s'emploient directement & par eux-mêmes dans les propoſitions prineipales : de même que l'on dir, *Je le* FERAI, *ſi je peux*, on dit, *je le* FEROIS, *ſi je pouvois*; *je l'*AUROIS FAIT, *ſi j'avois pu* : or il eſt évident que, dans trois phraſes ſi ſemblables, les verbes qui y ont des fonctions analogues ſont employés dans le même ſens; par conſéquent, *je ſerois* & *j'aurois fait* ſont à un mode direct auſſi bien que *je ferai*; les uns ne ſont pas plus que l'autre à un mode oblique; tous trois conſtituent la propoſition principale; aucun des trois n'eſt au *Subjonctif*.

II. La ſeconde conſéquence à déduire de la notion du *Subjonctif*, c'eſt qu'on ne doit regarder, comme primitive & principale, aucune propoſition dont le verbe eſt au *Subjonctif*; elle eſt néceſſairement ſubordonnée à une autre, dans laquelle elle eſt incidente, *ſous* laquelle elle eſt compriſe, & à laquelle elle eſt *jointe* par un mot conjonctif, *ſubjungitur*.

C'eſt cette propriété qui eſt le fondement de la dénomination de ce mode, *SUBJUNCTIVUS modus*, c'eſt à dire, *modus* JUVANS, *ad* JUNGENDAM *propoſitionem* SUB *aliâ propoſitione* : en ſorte que les grammairiens qui ont jugé à propos de donner à ce mode le nom de *conjonctif*, n'ont abandonné l'uſage le plus général, que pour n'avoir pas bien compris la force du mot ou la nature de la choſe; *conjungere* ne peut ſe dire que des choſes ſemblables, *ſubjungere* regarde les choſes ſubordonnées à d'autres.

1°. Il n'eſt donc pas vrai qu'il y ait une première perſonne du pluriel dans les impératifs latins, comme le diſent tous les Rudiments de ma connoiſſance, à l'exception de celui de P. R. *Amemus*, *doceamus*, *legamus*, *audiamus*, c'eſt la première perſonne du temps que l'on appelle le préſent du *Subjonctif*; & ſi l'on trouve de tels mots employés ſeuls dans la phraſe & avec un ſens direct en apparence, ce n'eſt point immédiatement dans la forme de ces mots qu'il en faut chercher la raiſon grammaticale. Il en eſt de cette première perſonne du pluriel comme de toutes les autres du même temps, on ne peut les conſtruire grammaticalement qu'au moyen du ſupplément de quelque Ellipſe. Quelle eſt donc la conſtruction analytique de ces phraſes de Ciceron : *Nos autem tenebras* COGITEMUS *tantas quantæ quondam*, &c. (*De nat. deor.* II, 38); & VIDEAMUS *quanta ſint quæ à Philoſophiâ remedia morbis animorum adhibeantur* (*Tuſc.* IV, 27)? La voici telle qu'on doit la ſuppoſer dans tous les cas pareils; *Res* ESTO *ita ut* COGITEMUS &c : *res* ESTO *ita ut* VIDEAMUS &c : comme les verbes *cogitemus* & *videamus* ſont au *Subjonctif*, je ſupplée la conjonction *ut*, qui doit amener ce mode; cette conjonction exige un antécédent qui ſoit modifié par la propoſition incidente ou *ſubjonctive*, & c'eſt l'adverbe *ita*, qui ne peut être que le complément modificatif du verbe principal *eſto*; je ſupplée *eſto* à l'impératif, à cauſe du ſens impératif de la phraſe, & le ſujet de ce verbe eſt le nom général *res*.

Ce ſeroit le même ſupplément, ſi le verbe étoit à la troiſième perſonne dans la phraſe prétendue directe. VENDAT *ædes vir bonus propter aliqua vitia, quæ ipſe norit, cæteri ignorent: peſtilentes* SINT, & HABEANTUR *ſalubres*: IGNORETUR *in omnibus cubiculis apparere ſerpentes* : *malè materiatæ, ruinoſæ; ſed hoc, præter dominum, nemo* SCIAT (*Off.* III, 13). Il faut mettre partout le même ſupplément, *res eſto ita ut*.

(¶ Je dois placer ici une remarque critique, qui tient à cette doctrine. Pierre Corneille (*Polyeucte*, II, 3) fait dire par Pauline, au ſujet de l'opinion qu'elle a de Sévère :

Mais ſoit cette croyance ou fauſſe ou véritable,
Son ſéjour en ce lieu m'eſt toujours redoutable.

Voltaire, dans ſon commentaire, dit que le premier de ces deux vers n'eſt pas françois, & qu'il faut, *que cette croyance ſoit fauſſe ou véritable*.

Si ce vers n'eſt pas françois, il eſt du moins très-clair; c'eſt la première & la plus importante qualité de l'Élocution. Cette expreſſion d'ailleurs ne pèche contre aucun principe de la Grammaire générale, qui permet d'employer quelquefois le *Subjonctif* ſans la conjonction qui l'attache à la propoſition principale : cette licence eſt un uſage ordinaire de la langue latine, on vient d'en voir des exemples; & il eſt étonnant qu'un poëte, qui réclame ſi ſouvent des libertés en faveur de la Poéſie, & qui en a pris ſouvent de bien grandes, juge avec tant de rigueur la phraſe de Corneille, qui après tout ne ſeroit qu'un pur latiniſme très-aiſé à entendre.

Mais c'eſt au fonds un tour autoriſé en françois. Dans les propoſitions hypothétiques, ou qui énoncent une ſuppoſition, & qui ſont ſuivies d'une autre

propoſition qui en eſt la conſéquence, comme, *Vinſſiez-vous à bout de votre deſſein, vous ne ſeriez* ou *vous ne ſerez pas plus heureux*; dans ces propoſitions, dis-je, l'Uſage de notre langue eſt de mettre au *Subjonctif* le verbe de la propoſition hypothétique ſans aucune conjonction précédente, & de mettre le ſujet après le verbe. C'eſt ainſi que Cléopatre, dans la *Rodogune* du même Corneille (V. t), dit dans des vers que le commentateur n'a pas cenſurés :

Dût le peuple, en fureur pour ſes maîtres nouveaux,
De mon ſang odieux arroſer leurs tombeaux;
Dût le parthe vengeur me trouver ſans défenſe;
Dût le Ciel égaler le ſupplice à l'offenſe:
Trône, à t'abandonner je ne puis conſentir.

C'eſt à dire, *Quand la choſe ſeroit de manière que le peuple dût . . . que le parthe dût . . . . que le Ciel dût* , . . Ce qui marque bien l'hypothèſe.

Mais la phraſe cenſurée du *Polyeucte* eſt pareillement hypothétique, puiſqu'elle ſignifie auſſi, *ſi la choſe eſt de manière que cette croyance ſoit fauſſe ou véritable*; elle eſt conſtruite comme les autres propoſitions hypothétiques que l'on vient de citer, & conformément à la loi que preſcrit notre Grammaire : que faut-il de plus pour la naturaliſer ?

Eh n'eſt-elle pas déja reçue preſque en mêmes termes, & cependant ſous une autre forme, quand on dit, par exemple, *Soit que je me trompe ou que je ne me trompe pas ?* Car *ce ſoit*, qui eſt à la tête, n'eſt pas différent, quoi qu'on en puiſſe dire, de celui de Corneille : il eſt abſurde de le regarder comme une conjonction ; c'eſt le *Subjonctif* du verbe *être*; il ſuppoſe un *que* précédent, & une propoſition principale à laquelle il doit être ſubordonné, par exemple (ſuppoſez que la choſe) *ſoit* (de manière) *que je me trompe ou que je ne me trompe pas*; & pour achever la parité, la prétendue conjonction *ſoit* ne s'emploie que dans des propoſitions hypothétiques.

Ne dit-on pas tous les jours, *Vienne qui voudra*, *Arrive ce qui pourra ?* & ce ſont auſſi des propoſitions hypothétiques, qu'on traduiroit, ſi on vouloit, comme Voltaire a traduit le vers de Corneille; *Que qui voudra vienne*, *Que ce qui pourra arrive.*)

2°. Ceux de nos grammairiens françois qui établiſſent une troiſième perſonne ſingulière & une troiſième perſonne plurièle dans nos impératifs, ſont encore dans la même erreur. Qu'ils y prennent garde, la ſeconde du ſingulier & les deux premières du pluriel ont une forme bien différente des prétendues troiſièmes perſonnes; *fais*, *ſefons*, *faites*; *lis*, *liſons*, *liſez*; *écoute*, *écoutons*, *écoutez*; &c : ce ſont communément des perſonnes de l'indicatif, dont on ſupprime les pronoms perſonnels, & cette ſuppreſſion même eſt la forme qui conſtitue l'impératif (*Voyez* IMPÉRATIF). Mais c'eſt tout autre choſe à la prétendue troiſième perſonne; *qu'il* ou *qu'elle faſſe*, *qu'il* ou *qu'elle liſe*, *qu'il* ou *qu'elle écoute*, au ſingulier; *qu'ils* ou *qu'elles faſſent*, *qu'ils* ou *qu'elles liſent*, *qu'ils* ou *qu'elles écoutent*, au pluriel; il y a ici des pronoms perſonnels, une conjonction *que*, en un mot, ces deux troiſièmes perſonnes prétendues impératives, ſont toujours les mêmes, dit Reſtaut (*chap.* vj, *art* 3), que celles du préſent du *Subjonctif*.

Or je le demande, eſt-il croyable qu'aucune vûe d'analogie ait pu donner des formations ſi différentes aux perſonnes d'un même temps, je ne dis pas par raport à quelques verbes exceptés; comme chacun ſent que cela peut être, mais dans le ſyſtême entier de la conjugaiſon françoiſe ? Ce ne ſeroit plus analogie, puiſque des idées ſemblables auroient des ſignes différents, & que des idées différentes y auroient des ſignes ſemblables; ce ſeroit anomalie & confuſion.

Je dis donc que les prétendues troiſièmes perſonnes de l'impératif ſont en effet du *Subjonctif*, comme il eſt évident par la forme conſtante qu'elles ont, & par la conjonction qui les accompagne toujours : j'ajoûte que, dans toutes les occaſions où elles paroiſſent employées directement, comme il convient en effet au mode impératif, il y a néceſſairement une Ellipſe, ſans le ſupplément de laquelle il n'eſt pas poſſible de rendre de la phraſe une bonne raiſon grammaticale. *Qu'il médite beaucoup avant d'écrire*, c'eſt à dire, *il faut*, *il eſt néceſſaire*, *il eſt convenable*, *je lui conſeille*, &c, *qu'il médite beaucoup avant d'écrire*: *Qu'elles ayent tout préparé quand nous arriverons*, c'eſt à dire, par exemple, *je déſire* ou *je veux qu'elles ayent tout préparé.*

Mais, dira-t-on, ces ſuppléments font diſparoître le ſens impératif que la forme uſuelle montre nettement; donc ils ne rendent pas une juſte raiſon de la phraſe. Il me ſemble, au contraire, que c'eſt marquer bien nettement le ſens impératif, que de dire, *je veux*, *je déſire*, *je conſeille* (*voyez* IMPÉRATIF); & ſi l'on dit, *il faut*, *il eſt néceſſaire*, *il eſt convenable*; qu'eſt-ce à dire, ſinon *la loi ordonne*, *la raiſon rend néceſſaire* ou *impoſe la néceſſité*, *la bienſéance* ou *la convenance exige ?* & tout cela n'eſt-il pas impératif ?

C'eſt donc la forme de la phraſe, c'eſt le tour elliptique qui avertit alors du ſens impératif; & il n'eſt point attaché à la forme particulière du verbe, comme dans les autres perſonnes : mais la forme de la phraſe ne doit entrer pour rien dans le ſyſtême de la conjugaiſon, où elle n'eſt nullement ſenſible. Que je diſe à un étranger que ces mots *qu'il faſſe* ſont de la conjugaiſon du verbe *faire*, il m'en croira : mais que je lui diſe que c'eſt la troiſième perſonne de l'impératif, & que la

Digitized by Google

ſeconde eſt *fuis* ; je le dis hardiment, il ne m'en croira pas, s'il raiſonne juſte & conſéquemment. S'il connoît les principes généraux de la Grammaire, & qu'il ſache que notre *que* eſt une conjonction, je ne doute pas qu'il n'aille juſqu'à voir que ces mots *qu'il faſſe* ſont du *Subjonctif*, parce qu'il n'y a que des formes *ſubjonctives* qui exigent indiſpenſablement des conjonctions.

3°. Partout où l'on trouve le *Subjonctif*, il y a ou il faut ſuppléer une conjonction qui puiſſe attacher ce mode à une phraſe principale. Ainſi, dans ces vers d'Horace (II. *Ep.* j, 1) ;

Quum tot SUSTINEAS *& tanta negotia ſolus ;*
Res italas armis TUTERIS, *moribus* ORNES,
Legibus EMENDES : *in publica commoda* PECCEM,
Si longo ſermone MORER *tua tempora, Cæſar :*

Il faut néceſſairement ſuppléer *ut* avant chacun de ces *Subjonctifs*, & tout ce qui ſera néceſſaire pour amener cet *ut* ; par exemple, *Quum* res eſt ita ut *tot* SUSTINEAS *& tanta negotia ſolus* ; ut *res italas armis* TUTERIS, ut res italas *moribus* ORNES, ut Res italas *legibus* EMENDES : res erit ita ut *in publica commoda* PECCEM, ſi res erit ita ut *longo ſermone* MORER *tua tempora, Cæſar.*

Ferreus ESSEM, *ſi te non* AMAREM (Cic. *Ep.* XV, 21) ; c'eſt à dire, Res ita jam dudum fuit ut *ferreus* ESSEM, *ſi* unquam res fuit ita *ut te non* AMAREM.

Pace tuâ DIXERIM, c'eſt à dire, Ita concede ut *pace tuâ* DIXERIM.

Nonnulli etiam Cæſari nuntiabant, quum caſtra moveri aut ſigna ferri JUSSISSET, *non fore dicto audientes milites* (Cæſ. *I. Gall.*) ; c'eſt à dire, *quum* res futura erat ita ut *caſtra moveri aut ſigna ferri* JUSSISSET.

La néceſſité d'interpréter ainſi le *Subjonctif* eſt non ſeulement une ſuite de la nature connue de ce mode ; c'eſt encore une choſe en quelque ſorte avouée par nos grammairiens, qui ont grand ſoin de mettre la conjonction *que* avant toutes les perſonnes des temps du *Subjonctif*, parce qu'il eſt conſtant que cette conjonction eſt eſſentielle à la ſyntaxe de ce mode ; *que j'aime*, *que j'aimaſſe*, *que j'aye aimé*, &c. Les élémentaires eux-mêmes ne traduiſent pas autrement le *Subjonctif* latin dans les paradigmes des conjugaiſons : *Amem*, que j'aime ; *amarem*, que j'aimaſſe ; *amaverim*, que j'aye aimé, *&c.*

On trouve, dans les auteurs latins, pluſieurs phraſes où le *Subjonctif* & l'indicatif paroiſſent réunis par la conjonction copulative, qui ne doit exprimer qu'une liaiſon d'unité fondée ſur la ſimilitude (*Voyez* MOT, *art.* II, *n* 3). Les grammairiens en ont conclu que c'étoit une Énallage, en vertu de laquelle le *Subjonctif* eſt mis pour l'indicatif. Mais en vérité c'eſt connoître bien peu juſqu'à quel point eſt raiſonnable & conſéquent ce génie ſupérieur qui dirige ſecrètement toutes les langues, que de croire qu'il puiſſe ſuggérer des locutions ſi contraires à ſes principes fondamentaux, & conſéquemment ſi nuiſibles à la clarté de l'énonciation, qui eſt le premier & le plus eſſentiel objet de la parole. L'Énallage eſt une chimère, inventée par les grammatiſtes qui n'ont pas ſu analyſer les phraſes uſuelles (*Voyez* ÉNALLAGE). Chaque temps, chaque mode, chaque nombre, *&c*, eſt toujours employé conformément à ſa deſtination ; jamais une conjonction copulative ne lie des phraſes diſſemblables, comme il n'arrive jamais qu'*amare* ſignifie *haïr*, que *ignis* ſignifie *eau*, &c : l'un n'eſt ni plus poſſible ni plus raiſonnable que l'autre.

Que falloit-il donc conclure des phraſes où la conjonction copulative ſemble réunir l'indicatif & le *Subjonctif* ? par exemple, quand on lit dans Plaute ; *Eloquere quid tibi* EST, *& quid noſtram* VELIS *operam ;* & ailleurs ; *Nunc dicam cujus juſſu* VENIO, *& quamobrem* VENERIM, &c ? Voici, ſi je ne me trompe, comment il falloit raiſonner. La conjonction copulative *&* doit lier des phraſes ſemblables ; or la premiere phraſe, *quid tibi* EST d'une part, ou *cujus juſſu* VENIO de l'autre, eſt directe, & le verbe en eſt à l'indicatif ; donc la ſeconde phraſe, de part & d'autre, doit également être directe & avoir ſon verbe à l'indicatif : je trouve cependant le *Subjonctif* ; c'eſt qu'il conſtitue une phraſe ſubordonnée à la phraſe directe qui doit ſuivre la conjonction, dont l'Ellipſe a ſupprimé le verbe indicatif, mais dont la ſuppreſſion eſt indiquée par le *Subjonctif* même qui eſt exprimé. Ainſi, je dois expliquer ces paſſages en ſuppléant l'Ellipſe : *Eloquere quid tibi* EST, *&* ad *quid* res EST ita ut *noſtram* VELIS *operam ;* & l'autre, *Nunc dicam cujus juſſu* VENIO, *& quamobrem* factum EST ita ut *venerim.*

Mais ne m'objectera-t-on point que c'eſt innover dans la langue latine, que d'y imaginer des ſuppléments de cette eſpèce ? Ces *res eſt*, ou *erat*, ou *futura eſt*, ou *futura erat ita ut*, *factum eſt ita ut*, &c, placées partout avant le *Subjonctif*, ſemblent être » des expreſſions qui ne ſont point » marquées au coin public, des expreſſions de » mauvais aloi, qui doivent être rejetées comme » barbares ». Ai-ſi s'exprime un grammairien moderne, dans une ſortie fort vive contre Sanctius. Je ne me donne pas pour l'apologiſte de ce grammairien philoſophe : je conviens au contraire qu'avec des vûes générales très-bonnes en ſoi, il s'eſt ſouvent mépris dans les applications particulières ; & moi-même j'ai oſé quelquefois le cenſurer : mais je penſe qu'il eſt exceſſif au moins de dire que certaines expreſſions qu'il a priſes pour ſupplément d'Ellipſe, » ne ſont les productions que de l'igno» rance ». On ne doit parler ainſi de quelqu'un en particulier, qu'autant que l'on ſeroit ſûr d'être

Digitized by Google

infaillible. Je laiſſe cette digreſſion, & je viens à l'objection.

Je réponds, 1°. que ces ſuppléments ne ſont pas tout à fait inconnus dans la langue latine, & qu'on en trouvera des exemples & la preuve de ce que je ſoutiens ici ſur la nature du *Subjonctif*, dans les excellentes Notes de Périzonius ſur Sanctius même. *Minerv.* l. xiij.

Je réponds, 2°. qu'on donne ces ſuppléments non comme des locutions uſitées dans la langue, mais comme des développements analytiques des phraſes uſuelles; non comme des modèles qu'il faille imiter, mais comme des raiſons grammaticales des modèles qu'il faut entendre pour les imiter à propos.

Je réponds, 3°. que, dès que la raiſon grammaticale & analytique exige un ſupplément d'Ellipſe, on eſt ſuffiſamment autoriſé à le donner, quand même on n'en auroit aucun modèle dans la conſtruction uſuelle de la langue. Perſonne aparemment ne s'eſt encore avilé de dire en françois, *Je ſouhaite ardemment que le Ciel FASSE en ſorte que nous ayons bientôt la paix:* c'eſt pourtant le développement analytique le plus naturel & le plus raiſonnable de cette phraſe françoiſe, *FASSE le Ciel que nous ayons bientôt la paix!*

C'eſt une règle générale dans la langue françoiſe, & qui peut-être n'a pas encore été obſervée, que, quand un verbe eſt ſuivi de ſon ſujet, il y a Ellipſe du verbe principal auquel eſt ſubordonné celui qui eſt dans une conſtruction inverſe. On en peut voir des exemples (*article* RELATIF, *à la fin*), dans leſquels le verbe eſt à l'indicatif; & l'on a vu (*article* INTERROGATIF), que c'eſt un des moyens qui nous ſervent à marquer l'interrogation ſans charger la phraſe de mots ſuperflus, qui la rendroient lâche. Il en eſt de même pour le ſens opſatif de la phraſe en queſtion; & l'Ellipſe y eſt indiquée, non ſeulement par l'inverſion du ſujet, mais encore par la forme *ſubjonctive* du verbe, laquelle ſuppoſe toujours un autre verbe à l'indicatif, qui ne peut être ici que le verbe *je ſouhaite*; l'adverbe *ardemment*, que j'y ajoûte, me ſemble néceſſaire pour rendre l'énergie du tour elliptique; & *en ſorte* eſt l'antécédent néceſſaire de la conjonction *que*, qui doit lier la propoſition *ſubjonctive* à la principale.

Pour ce qui concerne les temps du *Subjonctif*, il en ſera parlé ailleurs. *Voyez* TEMPS.

Remarquons en finiſſant, que le *Subjonctif* eſt un mode mixte, & par conſéquent non néceſſaire dans la conjugaiſon. C'eſt pour cela que la langue hébraïque ne l'a point admis; & il eſt évident que M. Lavery ſe trompe dans ſa Grammaire angloiſe, dédiée à madame du Boccage, lorſqu'il veut faire trouver un *Subjonctif* dans les verbes anglois: il ne faut, pour s'en convaincre, que comparer les temps du prétendu *Subjonctif* avec ceux de l'indicatif, & l'on y verra l'identité la plus exacte; ce ſera la même choſe en comparant le prétendu ſecond *Subjonctif* avec le prétendu potentiel; ils ſont également identiques, & j'ajoûte que ni l'un ni l'autre ne doit pas plus être compté dans la conjugaiſon angloiſe, qu'on ne doit compter dans la nôtre *Je peux dîner, je pouvois dîner*, &c; *je veux dîner, je voulois dîner*, &c, *j'aime à dîner, j'aimois à dîner*, &c, ou telle autre phraſe où entreroit l'infinitif *dîner*. Il me ſemble difficile de bien expoſer les règles d'aucune Grammaire particulière, quand on ne connoît pas à fond les principes de la Grammaire générale. (*M. BEAUZÉE.*)

SUBLIME, adj. & ſ. m. *Art orat. Poéſie, Rhétorique.* Qu'eſt-ce que le *Sublime?* l'a-t-on défini, dit La Bruyère? Deſpréaux en a du moins donné la deſcription.

Le *Sublime*, dit-il, eſt une certaine force de diſcours propre à élever & à ravir l'âme, & qui provient, ou de la grandeur de la penſée & de la nobleſſe du ſentiment, ou de la magnificence des paroles, ou du tour harmonieux, vif, & animé de l'expreſſion, c'eſt à dire, d'une de ces choſes regardées ſéparément, ou, ce qui fait le parfait *Sublime*, de ces trois choſes jointes enſemble.

Le *Sublime*, ſelon M. Sylvain (dans un Traité ſur cette matière), eſt un diſcours d'un tour extraordinaire, vif, & animé, qui, par les plus nobles images & par les plus grands ſentiments, élève l'âme, la ravit, & lui donne une haute idée d'elle-même.

Le *Sublime* en général, dirai-je en deux mots, eſt tout ce qui nous élève au deſſus de ce que nous étions, & qui nous fait ſentir en même temps cette élévation.

Le *Sublime* peint la vérité, mais en un ſujet noble; il la peint tout entière dans ſa cauſe & dans ſon effet; il eſt l'expreſſion ou l'image la plus digne de cette vérité. C'eſt un extraordinaire merveilleux dans le diſcours, qui frape, ravit, tranſporte l'âme, & lui donne une haute opinion d'elle-même.

Il y a deux ſortes de *Sublime* dont nous entretiendrons le lecteur; le *Sublime* des images, & le *Sublime* des ſentiments. Ce n'eſt pas que les ſentiments ne préſentent auſſi en un ſens de nobles images, puiſqu'ils ne ſont *ſublimes* que parce qu'ils expoſent aux ieux l'âme & le cœur; mais comme le *Sublime* des images peint ſeulement un objet ſans mouvement, & que l'autre *Sublime* marque un mouvement du cœur, il a fallu diſtinguer ces deux eſpèces par ce qui domine en chacune. Parlons d'abord du *Sublime des images*; Homère & Virgile en ſont remplis.

Le premier, en parlant de Neptune, dit,

Neptune ainſi marchant dans les vaſtes campagnes,
Fait trembler ſous ſes pieds & forêts & montagnes:

c'eſt là une belle image; mais le poète eſt bien plus admirable, quand il ajoûte;

L'enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie!
Pluton ſort de ſon trône, il pâlit, il s'écrie;
Il a peur que ce dieu dans cet affreux ſéjour,
D'un coup de ſon trident, ne faſſe entrer le jour,
Et par le centre ouvert de la terre ébranlée
Ne faſſe voir du Styx la rive déſolée,
Ne découvre aux vivants cet Empire odieux,
Abhorré des mortels & craint même des dieux.

Quels coups de pinceaux! la terre ébranlée d'un coup de trident; les rayons du jour prêts à entrer dans ſon centre; la rive du Styx tremblante & déſolée; l'Empire des morts abhorré des mortels! voilà du *Sublime*; & il ſeroit bien étonnant qu'à la vûe d'un pareil ſpectacle nous ne fuſſions tranſportés hors de nous-mêmes.

Homère, toujours grand dans ſes images, nous offre un autre tableau magnifique.

Thétis, dans l'Iliade, va prier Jupiter de venger ſon fils, qui avoit été outragé par Agamemnon; touché des plaintes de la déeſſe, Jupiter lui répond: « Ne vous inquiétez point, belle Thétis, » je comblerai votre fils de gloire; & pour vous » en aſſûrer, je vas faire un ſigne de tête, & ce » ſigne eſt le gage le plus certain de la foi de » mes promeſſes ». Il dit: du mouvement de ſa tête immortelle l'Olympe eſt ébranlé. Voilà ſans doute un beau trait de *Sublime*, & bien propre à exciter notre admiration; car tout ce qui paſſe notre pouvoir la réveille: remarquez encore qu'à cette admiration il ſe joint toujours de l'étonnement, eſpèce de ſentiment qui eſt pour nous d'un grand prix.

N'eſt-ce pas encore le *Sublime des images*, quand le même poète peint la Diſcorde, ayant

La tête dans les cieux & les pieds ſur la terre?

Il en faut dire autant de l'idée qu'il donne de la viteſſe avec laquelle les dieux ſe rendent d'un lieu dans un autre:

Autant qu'un homme aſſis au rivage des mers
Voit d'un roc élevé d'eſpace dans les airs,
Autant des immortels les coureurs intrépides
En franchiſſent d'un ſaut.

Quelle idée nous donne-t-il encore du bruit qu'un dieu fait en combattant?

Le Ciel en retentit, & l'Olympe en trembla.

Virgile va nous fournir un trait de *Sublime* ſemblable à ceux d'Homère: le voici. Les divinités étant aſſemblées dans l'Olympe, le ſouverain arbitre de l'univers parle; tous les dieux ſe taiſent, la terre tremble, un profond ſilence règne au haut des airs, les vents retiennent leur haleine, la mer calme ſes flots: *Æn.* X. 101.

Eo dicente, deûm domus alta ſileſcit,
Et tremefacta ſolo tellus, ſilet arduus æther;
Tum Zephyri poſuere, premit placida æquora pontus.

Les peintures que Racine a faites de la grandeur de Dieu ſont *ſublimes*. En voici deux exemples.

J'ai vu l'Impie adoré ſur la terre:
Pareil au cèdre, il cachoit dans les cieux
Son front audacieux;
Il ſembloit à ſon gré gouverner le tonnerre,
Fouler aux pieds ſes ennemis vaincus:
Je n'ai fait que paſſer, il n'étoit déja plus.
Eſther, V, 5.

Les quatre autres vers ſuivants ne ſont guère moins *ſublimes*.

L'Éternel eſt ſon nom, le monde eſt ſon ouvrage,
Il entend les ſoupirs de l'humble qu'on outrage,
Juge tous les mortels avec d'égales lois,
Et du haut de ſon trône interroge les rois.

Un raiſonnement, quelque beau qu'il ſoit, ne fait point le *Sublime*; mais il peut y ajouter quelque choſe. On connoît le ſerment admirable de Démoſthène: il avoit conſeillé au peuple d'Athènes de faire la guerre à Philippe de Macédoine, & quelque temps après il ſe donna une bataille où les athéniens furent défaits: on fit la paix; & dans la ſuite l'orateur Eſchine reprocha en juſtice à Démoſthène ſes conſeils & ſa conduite dans cette guerre, dont le mauvais ſuccès avoit été ſi funeſte à ſon pays. Ce grand homme, malgré ſa diſgrâce, bien loin de ſe juſtifier de ce reproche comme d'un crime, s'en juſtifie, devant les athéniens mêmes, ſur l'exemple de leurs ancêtres qui avoient combattu pour la liberté de la Grèce dans les occaſions les plus pétilleuſes; & il s'écrie avec une hardieſſe héroïque: *Non, Meſſieurs, vous n'avez point failli, j'en jure*, &c. *Voyez* le reſte *art.* SERMENT.

Ce trait, qui eſt extrêmement *ſublime*, renferme un raiſonnement invincible: mais ce n'eſt pas ce raiſonnement qui en fait la *ſublimité*; c'eſt cette foule de grands objets, la gloire des athéniens, leur amour pour la liberté, la valeur de leurs ancêtres, que l'orateur traite comme des dieux, & la magnanimité de Démoſthène, auſſi élevée que toutes ces choſes enſemble; enfin ce qui en augmente la beauté, c'eſt qu'on y trouve raſſemblées en petit toutes les perfections du diſcours, la nobleſſe des mouvements, beaucoup de délicateſſe, de grandes images, de grands ſentiments, des figures hardies & naturelles, une force de raiſonnement, &, ce qui eſt plus admirable encore, le cœur de Démoſthène élevé au deſſus des méchants ſuccès par une vertu égale à celle de ces grands

hommes par leſquels il jure. Il n'y avoit que lui au monde qui pût ôſer, en préſence des athéniens, juſtifier, par les combats même où ils avoient été victorieux, le deſſein d'une guerre où ils avoient été défaits. Parlons à préſent du *Sublime des ſentimens*.

Les ſentiments ſont *ſublimes* quand, fondés ſur une vraie vertu, ils paroiſſeot être preſque au deſſus de la condition humaine, & qu'ils font voir, comme l'a dit Sénèque, dans la foibleſſe de l'humanité, la conſtance d'un dieu; l'univers tomberoit ſur la tête du juſte, ſon âme ſeroit tranquile dans le temps même de ſa chute. L'idée de cette tranquilité, comparée avec le fracas du monde entier qui ſe briſe, eſt une image *ſublime*; & la tranquilité du juſte eſt un ſentiment *ſublime*. Cette eſpèce de *Sublime* ne ſe trouvé point dans l'Ode, parce qu'il tient ordinairement à quelque action; & que, dans l'Ode, il n'y a point d'action: c'eſt dans le Poème épique & dans le dramatique qu'il règne principalement. Corneille en eſt rempli.

Dans la ſcène IV du premier acte de Médée, cette princeſſe, parlant à ſa confidente, l'aſſûre qu'elle ſaura bien venir à bout de ſes ennemis, qu'elle compte même inceſſamment s'en venger: Nérine, ſa confidente, lui dit;

Perdez l'aveugle eſpoir dont vous êtes ſéduite,
Pour voir en quel état le ſort vous a réduite;
Votre pays vous hait, votre époux eſt ſans foi:
Contre tant d'ennemis que vous reſte-t-il?

A quoi répond Médée:

Moi:
Moi, dis-je, & c'eſt aſſez.

Que Médée eût répondu, *mon art & mon courage*, cela ſeroit très-noble & touchant au grand; qu'elle diſe ſimplement *moi*, voilà du grand; mais ce n'eſt point encore du *Sublime*. Ce monoſyllabe annonceroit, de la manière la plus vive & la plus rapide, juſqu'où va la grandeur du courage de Médée. Mais cette Médée eſt une méchante femme, dont on a pris ſoin de me faire connoître tous les crimes, & les moyens dont elle s'eſt ſervie pour les commettre: je ne ſuis donc point étonné de ſon audace; je la vois grande, & je m'attendois qu'elle le devoit être: mais quand elle répète, *moi, dis-je, & c'eſt aſſez*, ce n'eſt plus une réponſe vive & rapide, fruit d'une paſſion aveugle & turbulente; c'eſt une réponſe vive & pourtant de ſang froid; c'eſt la réflexion, c'eſt le raiſonnement d'une paſſion éclairée & tranquile dans ſa violence: *moi*, je ne vois encore que Médée; *moi, dis-je*, je ne vois plus que ſon courage & la jouiſſance de ſon art: ce qu'il a d'odieux a diſparu; je commence à devenir elle-même, je réfléchis avec elle, & je conclus avec elle, *& c'eſt aſſez*: voilà le *Sublime*; c'eſt particulièrement ce *c'eſt aſſez* qui rend *ſublime* toute la réponſe. Je ne doute point un inſtant que Médée ſeule ne doive être ſupérieure à tous ſes ennemis; elle en triomphe actuellement dans ma penſée, &, malgré moi, ſans m'en apercevoir même, je partage avec elle le plaiſir d'une vengeance aſſûrée. C'eſt ce que le *moi* tout ſeul n'eût peut-être pas fait. Je ſais que Deſpréaux, ſuivi par pluſieurs Critiques, ſemble faire conſiſter le *Sublime* de la réponſe de Médée dans le ſeul monoſyllabe *moi*; mais j'ôſe être d'un avis contraire.

Vous trouverez un autre trait du *Sublime des ſentiments* dans la VI. ſcène du III. acte des Horaces. Une femme, qui avoit aſſiſté au combat des trois Horaces contre les trois Curiaces, mais n'en avoit point vu la fin, vient annoncer au vieux Horace père, que deux de ſes fils ont été tués, & que le troiſième, ſe voyant hors d'état de réſiſter contre trois, a pris la fuite: le père alors ſe montre outré de la lâcheté de ſon fils; ſur quoi ſa ſœur, qui étoit là préſente, dit à ſon père,

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

il répond vivement;

Qu'il mourût.

Dans ces deux exemples, Médée & Horace ſont tous deux agités de paſſion; & il eſt impoſſible qu'ils expriment ce qu'ils ſentent d'une façon plus pathétique. Le *moi* qu'emploie Médée & auquel elle donne une nouvelle force, non ſeulement en le répétant, mais en ajoutant ces deux mots, *& c'eſt aſſez*, peint, au dela de tout, la hauteur & la puiſſance de cette enchantereſſe. Le ſentiment qu'exprime Horace le père a la même ſorte de beauté. Quand, par bonheur, un mot, un ſeul mot, peint énergiquement un ſentiment, nous ſommes ravis, parce qu'alors le ſentiment a été peint avec la même viteſſe qu'il a été éprouvé; & cela eſt ſi rare, qu'il faut néceſſairement qu'on en ſoit ſurpris en même temps qu'on en eſt charmé.

Ne doutons point encore que l'orgueil ne prête de la beauté aux deux traits de Corneille. Lorſque des gens aimés ſe parlent, nous nous mettons machinalement à leur place; ainſi, quand Nérine dit à Médée, *contre tant d'ennemis que vous reſte-t-il?* nous ſommes extaſiés d'entendre ce *moi* ſuperbe, & répété ſuperbement; l'orgueil de Médée élève le nôtre; nous luttons nous-mêmes, ſans nous en apercevoir, contre le ſort, & lui feſons face comme Médée. Le *qu'il mourût* du vieil Horace, nous enlève: car comme nous craignons extrêmement la mort, il eſt certain qu'en nous mettant à la place d'Horace & nous trouvant pour un moment animés de la même grandeur que lui, nous ne ſaurions nous empêcher de nous enorgueillir tacitement d'un courage que nous n'avions pas le bonheur de connoître encore. Avouons donc que les impreſſions que font ſur nous les *Sublimes* dont nous venons de parler, nous les devons en partie à notre orgueil, qui ſouvent eſt fort ſot & fort ridicule.

Digitized by Google

Une épaiſſe obſcurité avoit couvert tout à coup l'armée des grecs, en ſorte qu'il ne leur étoit pas poſſible de combattre; Ajax, qui mouroit d'envie de donner bataille, ne ſachant plus quelle réſolution prendre, s'écrie alors, en s'adreſſant à Jupiter,

Grand dieu, rends-nous le jour, & combats contre nous.

C'eſt ici aſſûrement le triomphe de l'orgueil dans un trait de *Sublime*; car en goûtant une rodomontade ſi gaſconne, on eſt charmé de voir le maître des dieux défié par un ſimple mortel. Nés tous avec un fonds de religion, il arrive que notre fonds d'impiété ſe réveille chez nous avec une ſorte de plaiſir: la raiſon vient enſuite condanner un pareil plaiſir; mais, ſelon ſa coutume, elle vient trop tard.

Corneille me fournit encore un nouveau trait de *Sublime des ſentiments*, que je ne puis paſſer ſous ſilence.

Suréna, Général des armées d'Orode, roi des parthes, avoit rendu des ſervices ſi eſſenciels à ſon maître, s'étoit aquis une ſi grande réputation, que ce prince, pour s'aſſûrer de ſa fidélité, reſoud de le prendre pour gendre. Suréna, qui aimoit ailleurs, refuſe la fille du roi; & ſur ce refus, le roi le fait aſſaſſiner. On vient auſſi-tôt en aprendre la nouvelle à la ſœur & à la maitreſſe de Suréna, qui étoient enſemble; & alors la ſœur de Suréna, éclatant en imprécation contre le tyran, dit,

Que fais-tu du tonnerre,
Ciel, ſi tu daignes voir ce qu'on fait ſur la terre?
Et pour qui gardes-tu tes carreaux embraſés,
Si de pareils tyrans n'en ſont point écraſés?

Enſuite s'adreſſant à la maitreſſe de Suréna, qui ne paroiſſoit pas extrêmement émue, elle lui dit;

Et vous, Madame, & vous, dont l'amour inutile,
Dont l'intrépide orgueil paroît encor tranquile,
Vous qui, brulant pour lui ſans vous déterminer,
Ne l'avez tant aimé que pour l'aſſaſſiner;
Allez d'un tel amour, allez voir tout l'ouvrage,
En recueillir le fruit, en goûter l'avantage.
Quoi! vous cauſez ſa mort, & n'avez point de pleurs?

A quoi répond Euridice, c'eſt à dire, la maitreſſe de Suréna,

Non, je ne pleure point, Madame, mais je meurs!

Et cette malheureuſe princeſſe tombe auſſi-tôt entre les bras de ſes femmes, qui l'emportent mourante. Voilà ſans doute un *Sublime* merveilleux *de ſentiments*, & dans l'action d'Euridice, & dans ſa réponſe. Finir ſes jours en aprenant qu'on perd ce qu'on aime! être ſaiſi au point de n'avoir pas la force d'en gémir, & dire tranquilement qu'on meurt! ce ſont des traits qui nous illuſtrent bien, quand nous ôſons nous en croire capables.

Je puis à préſent me livrer à des obſervations particulières ſur le *Sublime*. Je crois d'abord qu'il faut diſtinguer, comme a fait l'abbé Batteux, entre le *Sublime* du ſentiment & la vivacité du ſentiment; voici ſes preuves. Le ſentiment peut être d'une extrême vivacité ſans être *ſublime*; la colère, qui va juſqu'à la fureur, eſt dans le plus haut degré de vivacité, & cependant elle n'eſt pas *ſublime*. Une grande âme eſt plus tôt celle qui voit ce qui affecte les âmes ordinaires, & qui le ſent ſans en être trop émue, que celle qui ſuit aiſément l'impreſſion des objets. Régulus s'en retourne paiſiblement à Carthage, pour y ſouffrir les plus cruels ſupplices, qu'il ſait qu'on lui apprête: ce ſentiment eſt *ſublime*, ſans être vif. Le poète Horace ſe repréſente la tranquilité de Régulus dans l'affreuſe ſituation où il eſt: ce ſpectacle le frape, l'emporte; il fait une ode magnifique; ſon ſentiment eſt vif, mais il n'eſt point *ſublime*.

Le *Sublime des ſentiments* eſt ordinairement tranquile: une raiſon affermie ſur elle-même les guide dans tous leurs mouvements. L'âme *ſublime* n'eſt altérée, ni des triomphes de Tibère, ni des diſgrâces de Varus. Aria ſe donne tranquilement un coup de poignard, pour donner à ſon mari l'exemple d'une mort héroïque; elle retire le poignard, & le lui préſente, en diſant ce mot *ſublime*: Pétus, cela ne fait point de mal; *Pæte, non dolet.*

On repréſentoit à Horace fils, allant combattre contre les Curiaces, que peut-être il faudroit le pleurer; il répond:

Quoi? vous me pleureriez, mourant pour ma patrie!

La reine Henriette d'Angleterre, dans un vaiſſeau, au milieu d'un orage furieux, raſſûroit ceux qui l'accompagnoient, en leur diſant d'un air tranquile, *que les reines ne ſe noyoient pas.*

Curiace, allant combattre pour Rome, diſoit à Camille, ſa maîtreſſe, qui, pour le retenir, feſoit valoir ſon amour;

Avant que d'être à vous, je ſuis à mon pays.

Auguſte, ayant découvert la conjuration que Cinna avoit formée contre ſa vie & l'ayant convaincu, lui dit;

Soyons amis, Cinna, c'eſt moi qui t'en convie.

Voilà des ſentiments *ſublimes*: la reine étoit au deſſus de la crainte; Curiace, au deſſus de l'amour; Auguſte, au deſſus de la vengeance; & tous trois ils étoient au deſſus des paſſions & des vertus communes. Il en eſt de même de pluſieurs autres traits de ſentimeuts *ſublimes*.

Ma ſeconde remarque roulera ſur la différence qu'il faut mettre entre le ſtyle *ſublime* & le *Sublime*; & cette remarque ſera fort courte: parce

qu'on convient généralement que le ſtyle *ſublime* conſiſte dans une ſuite d'idées nobles exprimées noblement ; & que le *Sublime* eſt un trait extraordinaire, merveilleux, qui enlève, ravit, tranſporte. Le ſtyle *ſublime* veut toutes les figures de l'Éloquence ; le *Sublime* peut ſe trouver dans un ſeul mot. Une choſe peut être décrite dans le ſtyle *ſublime*, & n'être pourtant pas *ſublime*, c'eſt à dire, n'avoir rien qui élève nos âmes : ce ſont de grands objets & des ſentiments extraordinaires qui caractériſent le *Sublime*. La deſcription d'un pays peut être faite en ſtyle *ſublime* : mais Neptune calmant d'un mot les flots irrités, Jupiter faiſant trembler les dieux d'un clin d'œil ; ce n'eſt qu'à de pareilles images qu'il apartient d'étonner & d'élever l'imagination.

Longin confond quelquefois le *Sublime* avec la grande Éloquence, dont le fonds conſiſte dans l'heureuſe audace des penſées & dans la véhémence & l'enthouſiaſme de la paſſion: Cicéron m'en fournit un bel exemple dans ſon plaidoyer pour Milon, c'eſt à dire, dans le chef-d'œuvre de l'art oratoire. Se propoſant d'avilir Clodius, il attribue ſa mort à la colère des dieux, qui ont enfin vengé leurs temples & leurs autels profanés par les crimes de cet impie : mais voyez de quelle manière *ſublime* il s'y prend ; c'eſt en employant les plus grandes figures de Rhétorique, c'eſt en apoſtrophant & les autels & les dieux.

» Je vous atteſte, dit-il, & vous implore, ſaintes » Collines d'Albe, que Clodius a profanées ; Bois » reſpectables, qu'il a abattus ; ſacrés Autels, lien » de notre union, & auſſi anciens que Rome même ; » ſur les ruines deſquels cet Impie avoit élevé ces » maſſes énormes de bâtiments ! Votre religion » violée, votre culte aboli, vos myſtères pollués, » vos dieux outragés, ont enfin fait éclater leur » pouvoir & leur vengeance. Et vous, divin Ju» piter latial, dont il avoit ſouillé les lacs & les » bois par tant de crimes & d'impuretés, du ſom» met de votre ſainte montagne vous avez enfin » ouvert les ieux ſur ce Scélérat pour le punir ; » c'eſt à vous & ſous vos ieux, c'eſt à vous qu'une » lente mais juſte vengeance a immolé cette vic» time, dont le ſang vous étoit dû » ! Voilà de ce *Sublime* dont parle Longin, ou, ſi l'on veut, voilà un exemple brillant de la plus belle Éloquence ; mais ce n'eſt pas ce que nous avons appelé ſpécialement le *Sublime* : en le contemplant, ce *Sublime*, nous ſommes tranſportés d'étonnement ; *tum Olympi concuſſum, inæquales procellas, fremitum maris, & trementes ripas, ac rapta in terras præcipiti turbine fulmina cernimus.*

Enfin le *Sublime* diffère du *Grand*, & l'on ne doit pas les confondre. L'expreſſion d'une grandeur extraordinaire fait le *Sublime*, & l'expreſſion d'une grandeur ordinaire fait le *Grand*. Il eſt bien vrai que la grandeur ordinaire du diſcours donne beaucoup de plaiſir ; mais le *Sublime* ne plaît pas ſimplement, il ravit. Ce qui fait le *Grand* dans le diſcours a pluſieurs degrés ; mais ce qui fait le *Sublime*, n'en a qu'un. M. Le Febvre a marqué la diſtinction du *Grand* & du *Sublime* dans un diſcours plein d'eſprit, écrit en latin ; il dit : *Magnitudo abſque Sublimitate, Sublimitas ſine Magnitudine numquam erit : illa quidem mater eſt, & pulchra, & nobilis, & generoſa ; ſed matre pulchrâ filia pulchrior.*

Quant au *Sublime des ſentiments*, une comparaiſon peut illuſtrer mon idée. Un roi qui, par une magnificence bien entendue & ſans faſte, fait un noble uſage de ſes richeſſes, montre de la *Grandeur* dans cette conduite ; s'il étend cette magnificence ſur les perſonnes de mérite, cela eſt encore plus *grand* ; s'il choiſit de répandre ſes libéralités ſur les gens de mérite malheureux, c'eſt un nouveau degré de *Grandeur* & de vertu : mais s'il porte la généroſité juſqu'à ſe dépouiller quelquefois ſans imprudence, juſqu'à ne ſe réſerver que l'eſpérance, comme Alexandre, ou juſqu'à regarder comme perdus tous les jours qu'il a paſſés ſans faire du bien ; voilà des mouvements *ſublimes*, qui me raviſſent & me tranſportent, & qui ſont les ſeuls dont l'expreſſion puiſſe faire, dans le diſcours, le *Sublime des ſentiments*.

Cependant comme la différence du *Grand* & du *Sublime* eſt une matière également agréable & importante à traiter, nous croyons devoir la rendre encore plus ſenſible par des exemples. Commençons par en citer qui ayent raport au *Sublime des images*, pour venir enſuite à ceux qui regardent le *Sublime des ſentiments*.

Longin cite pour *ſublimes* ces vers d'Euripide, où le Soleil parle ainſi à Phaéton :

Prends garde qu'une ardeur, trop funeſte à ta vie,
Ne t'emporte au deſſus de l'aride Lybie :
Là jamais d'aucune eau le ſillon arroſé,
Ne rafraichit mon char dans ſa courſe embraſé.
. . . . . .
Auſſi-tôt devant toi s'offriront ſept étoiles ;
Dreſſe par là ta courſe, & ſuis le droit chemin.
De ſes chevaux ailés il bat les flancs agiles ;
Les courſiers du Soleil à ſa voix ſont dociles,
Ils vont : le char s'éloigne, & plus prompt qu'un éclair,
Pénètre en un moment les vaſtes champs de l'air.
Le père cependant, plein d'un trouble funeſte,
Le voit rouler de loin ſur la plaine céleſte,
Lui montre encor ſa route, & du plus haut des cieux
Le ſuit autant qu'il peut de la voix & des ieux.
Va par là, lui dit-il, reviens, détourne, arrête.

Ces vers ſont pleins d'images, mais ils n'ont point ce tour extraordinaire qui fait le *Sublime* ; c'eſt un beau récit qui nous intéreſſe pour le Soleil & pour Phaéton ; on entre vivement dans l'inquiétude d'un père qui craint pour la vie de ſon fils ; mais l'âme n'eſt point tranſportée d'admiration.

Voulez-vous

Voulez-vous du vrai *Sublime* ? j'en trouve dans le paſſage du *Pſ.* cxiij. » La mer v i la puiſſance de » l'Eternel, & elle s'enfuit. Il jette ſes regards, & » les nations ſont diſſipées ».

Donnons maintenant des exemples de ſentiments *grands* & élevés; je les puiſe toujours dans Corneille.

Auguſte délibère avec Cinna & avec Maxime, s'il doit quitter l'Empire ou le garder. Cinna lui conſeille ce dernier parti; & après avoir dit à ce prince, que ſe défaire de ſa puiſſance ce ſeroit condamner toutes les actions de ſa vie, il ajoute :

On ne renonce point aux grandeurs légitimes,
On garde sans remords ce qu'on aquiert sans crimes;
Et, plus c'est bien qu'on quitte est noble, grand, exquis,
Plus, qui l'ose quitter, le juge mal aquis.
N'imprimez pas, Seigneur, cette honteuse marque
A ces rares vertus qui vous ont fait monarque.
Vous l'etes justement, & c'est sans attentat
Que vous avez changé la forme de l'Etat:
Rome est dessous vos lois par le droit de la guerre,
Qui sous les loix de Rome a mis toute la terre:
Vos armes l'ont conquise; & tous les conquérants,
Pour être usurpateurs, ne sont pas des tyrans:
Quand ils ont sous leurs lois asservi des provinces,
Gouvernant justement, ils s'en font justes princes.
C'est ce que fit César; il vous faut aujourdhui
Condamner sa mémoire, ou faire comme lui.
Si le pouvoir suprême est blâmé par Auguſte,
César fut un tyran, & son trépas fut juſte;
Et vous devez aux dieux compte de tout le sang
Dont vous l'avez vengé pour monter à son rang.
N'en craignez point, Seigneur, les triſtes deſtinées;
Un plus puiſſant démon veille ſur vos années:
On a dix fois ſur vous attenté ſans effet;
Et qui l'a voulu perdre, au même inſtant l'a fait.

D'un autre côté, Maxime, qui eſt d'un avis contraire, parle ainſi à Auguſte :

Rome eſt à vous, Seigneur, l'Empire eſt votre bien.
Chacun en liberté peut diſpoſer du ſien;
Il le peut, à ſon choix, garder ou s'en défaire:
Vous ſeul ne pourriez pas ce que peut le vulgaire,
Et ſeriez devenu, pour avoir tout dompté,
Eſclave des grandeurs où vous êtes monté!
Poſſédez-les, Seigneur, ſans qu'elles vous poſſèdent:
Loin de vous captiver, ſouffrez qu'elles vous cèdent,
Et faites hautement connoître enfin à tous,
Que tout ce qu'elles ont eſt au deſſous de vous.
Votre Rome autrefois vous donna la naiſſance;
Vous lui voulez donner votre toute-puiſſance:
Et Cinna vous impute ce crime capital
La haine inné vers le pays natal!
Il appelle remords l'amour de la patrie!
Par là votre vertu la gloire eſt donc flétrie,
Et ce n'eſt qu'un objet digne de notre mépris,
Si de ſes pleins effets l'infamie eſt le prix?
Je veux bien avouer qu'une action ſi belle
Donne à Rome bien plus que vous ne tenez d'elle;
Mais commet-on un crime indigne de pardon,
Quand la reconnoiſſance eſt au deſſus du don?
Suivez, ſuivez, Seigneur, le Ciel qui vous inſpire.
Votre gloire redouble à mépriſer l'Empire;
Et vous ſerez fameux chez la poſtérité,
Moins pour l'avoir aquis, que pour l'avoir quitté.
Le bonheur peut conduire à la grandeur ſuprême:
Mais pour y renoncer, il faut la vertu même;
Et peu de généreux vont juſqu'à dédaigner,
Après un ſceptre aquis, la douceur de régner.

On ne peut nier que ces deux diſcours ne ſoient remplis de nobleſſe, de *Grandeur*, & d'Éloquence; mais il n'y a point de *Sublime*. Les ſentiments nobles qu'ils étalent ne ſont que des réflexions de l'eſprit, & non pas des mouvements actuels du cœur, qui tranſportent l'âme avec l'emotion héroïque du *Sublime*.

Cependant, pour rendre encore plus ſenſible la différence du *Grand* & du *Sublime*, j'allèguerai deux exemples, où l'un & l'autre ſe trouvent enſemble dans le même diſcours. La même tragédie de Cinna me fournira le premier exemple; & celle de Sertorius, le ſecond.

Dans la tragédie de Cinna, Maxime, qui vouloit fuir le danger, ayant témoigné de l'amour à Émilie, qu'il tâche d'engager à fuir avec lui, elle lui parle ainſi :

Quoi! tu m'oſes aimer, & tu n'oſes mourir!
Tu prétends un peu trop: mais quoique tu prétendes,
Rends-toi digne du moins de ce que tu demandes;
Ceſſe de fuir en lâche un glorieux trépas,
Ou de m'offrir un cœur que tu fais voir ſi bas;
Fais que je porte envie à ta vertu parfaite;
Ne te pouvant aimer, fais que je te regrette;
Montre d'un vrai romain la dernière vigueur;
Et mérite mes pleurs, au défaut de mon cœur.

Le premier vers eſt *ſublime*, & les autres, quoique pleins de *Grandeur*, ne ſont pourtant pas du genre *ſublime*.

Dans la tragédie de Sertorius, la reine Viriate parle à Sertorius, qui refuſoit de l'épouſer parce qu'il s'en croyoit indigne par ſa naiſſance, & qui cependant la vouloit donner à Perpenna; & ſur ce qu'il diſoit qu'il ne vouloit que le nom de *créature* de la reine, elle lui répond :

Si vous prenez ce titre, agiſſez moins en maître,
Ou m'apprenez du moins, Seigneur, par quelle loi
Vous n'oſez m'accepter & diſpoſer de moi?
Accordez le reſpect que mon trône vous donne,

Avec cet attentat sur ma propre personne.
Voir toute mon estime & n'en pas mieux user,
C'en est un qu'aucun art ne sauroit déguiser.

Tout cela est beau, tout cela est noble ; mais quand elle vient à dire immédiatement après,

Puisque vous le voulez, soyez ma créature ;
Et me laissant en scène ordonner de vos vœux,
Portez-les jusqu'à moi, parce que je le veux.

Ces trois derniers vers sont si *sublimes* & élèvent l'âme si haut, que les autres vers, tout *grands* qu'ils sont, paroissent perdre de leur beauté ; de sorte qu'on peut dire que le *Grand* disparoit à la vûe du *Sublime*, comme les astres disparoissent à la vûe du soleil.

Cette différence du *Grand* & du *Sublime* me semble certaine ; elle est dans la nature, & nous la sentons. De donner des marques & des règles pour faire cette distinction, c'est ce que je n'entreprendrai pas, parce que c'est une chose de sentiment ; ceux qui l'ont juste & délicat, feront cette différence. Disons seulement que tout discours qui éleve l'âme éclairée avec admiration au dessus de ses idées ordinaires de grandeur, & qui lui donne une plus haute opinion d'elle-même, est *sublime*. Tout discours qui n'a ni ces qualités ni ces effets, n'est pas *sublime*, quoiqu'il ait d'ailleurs une grande noblesse.

Enfin nous déclarons que, quand on trouveroit *sublimes* quelques-uns des passages qui nous paroissent seulement *grands*, cela ne feroit rien contre le principe ; & un exemple, par nous mal appliqué, ne peut détruire une différence réelle & reconnue.

Comme les personnes qui ont en partage quelque goût sont extrêmement touchées des beautés du *Sublime*, on demande s'il y a un Art du *Sublime*, c'est à dire, si l'art peut servir à aquérir le *Sublime*.

Je répoods, avec M. Sylvain, qoe, si on entend par le mot d'*Art* un amas d'observations sur les opérations de l'esprit & de la nature, ou sur les moyens d'exciter à la production de ces beaux traits les personnes qui sont nées au *Grand*, il y a un Art du *Sublime*. Mais si on entend par *Art* un amas de préceptes propres à faire aquérir le *Sublime*, je ne crois pas qu'il y en ait aucun. Le *Sublime* doit tout à la nature : il n'est pas moins l'image de la grandeur du cœur ou de l'esprit de l'orateur, que de l'objet dont il parle ; & par conséquent il faut, pour y parvenir, être né avec un esprit élevé, avec une âme grande & noble, & joindre une extrême justesse à une extrême vivacité. Ce sont là, comme on voit, des dons du Ciel, que toute l'adresse humaine ne sauroit procurer.

D'ailleurs le *Sublime* consiste, non seulement dans les grandeurs extraordinaires d'un objet, mais encore dans l'impression que cet objet a faite sur l'orateur, c'est à dire, dans les mouvements qu'il a excités en lui & qui sont imprimés dans le tour de son expression. Comment peut-on aprendre à avoir ou à produire des mouvements, puisqu'ils naissent d'eux mêmes en nous à la vûe des objets, souvent malgré nous, & quelquefois sans que nous nous en apercevions ? Ne faut-il pas avoir pour cela un cœur & un naturel sensibles ? Et dépend-il d'un homme d'être touché quand il lui plait, & de l'être précisément autant & en la manière que la grandeur des choses le demande ?

Dans le *Sublime des images*, peut-on se donner ou donner aux autres cette intelligence vive & lumineuse, qui vous fait découvrir, dans les plus grands objets de la nature, une hauteur extraordinaire & inconnue au commun des hommes ? D'un autre côté, est-il au pouvoir d'un homme de faire naître en soi des sentiments héroïques ? & ne voit-il pas qu'ils partent naturellement du cœur & du mouvement que la magnanimité seule peut inspirer ? Concluons que le seul Art du *Sublime* est d'être né pour le *Sublime*.

Nous nous sommes étendus sur cette matière, parce qu'elle ennoblit le cœur & qu'elle porte l'âme au plus haut point de grandeur dont elle soit capable, & parce qu'enfin c'est le plus grand sujet de l'Éloquence & de la Poésie. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

* SUBLIME. Ce qu'on appelle le *style sublime* appartient aux grands objets, à l'essor le plus rapide des sentiments & des idées. Quand l'expression répond à la hauteur de la pensée, elle est dans la *sublimité*. Supposez donc aux pensées un degré d'élévation : si l'expression est juste, le style est *sublime* ; si le mot le plus simple est aussi le plus éclairé & le plus sensible, le *Sublime* se fait sentir dans la simplicité ; si le terme figuré embrasse mieux l'objet & la présente plus vivement, le *Sublime* est dans l'image. » Tout étoit Dieu, excepté Dieu même » (*Bossuet*) : voilà le *Sublime* dans le sens propre. » L'univers alloit s'enfonçant dans les ténèbres de » l'idolatrie » (*Id.*) : voilà le *Sublime* dans le sens figuré.

» Il n'y a point de *style sublime*, dit un philosophe de nos jours ; » c'est la chose qui est » l'être. Et comment le style pourroit-il être » *sublime* sans elle, ou plus qu'elle ? Enflure, de grands mots & de petites idées ne font jamais de l'enflure : la force de l'expression s'affoiblit à la pensée est trop foible ou trop légere pour y mettre prise.

Ventus ut amittit vires, nisi robore denso
Occurrant silvæ, spatio diffusus inani.
Lucret.

De ce *Sublime* constant & soutenu, qui peut régner dans un poème comme dans un morceau

d'Éloquence, on a voulu, en abusant de quelques passages de Longin, distinguer un *Sublime* instantané, qui frape, dit-on, comme un éclair; on prétend même que c'est là le caractère du vrai *Sublime*, & que la rapidité lui est si naturelle, qu'un mot de plus l'anéantiroit. On en cite quelques exemples, que l'on ne cesse de répéter, comme le *moi* de Médée, le *qu'il mourût* du vieil Horace, la réponse de Porus, le blasphème d'Ajax, le *fiat lux* de la Genèse : encore n'est-on pas d'accord sur l'importante question, si tel ou tel de ces traits est *sublime*. Laissons là ces disputes de mots.

Tout ce qui porte une idée au plus haut degré possible d'étendue & d'élévation, tout ce qui saisit de notre âme & l'affecte si vivement que sa sensibilité, réunie en un point, laisse toutes ses facultés comme interdites & suspendues; tout cela, dis-je, soit qu'il opère successivement ou subitement, est *sublime* dans les choses; & le seul mérite du style est de ne pas les affoiblir, de ne pas nuire à l'effet qu'elles produiroient seules, si les âmes se communiquoient sans l'entremise de la parole.

Homines ad deos nullâ re propiùs accedunt quam salute hominibus dandâ. (Cic.) Il y a peu de pensées plus simplement exprimées, & certainement il y en a peu d'aussi *sublimes* que celle-là; & celle-ci, qui en est le dévelopement, est *sublime* encore. » Il est au pouvoir du plus vil, » comme du plus féroce des animaux, d'ôter la » vie; il n'appartient qu'aux dieux & aux rois de » l'accorder ». Cette maxime d'Aristote : » Pour » n'avoir pas besoin de société, il faut être un dieu » ou une brute », est encore *sublime* dans la pensée, quoique très-simple dans l'expression.

Dans le Macbeth de Shakespeare, on annonce à Macduff que son château a été pris, & que Macbeth a fait massacrer sa femme & ses enfants. Macduff tombe dans une douleur morne : son ami veut le consoler, il ne l'écoute point; & méditant sur les moyens de se venger de Macbeth, il ne dit que ces mots terribles, *Il n'a point d'enfants !*

Dans Sophocle, Œdipe, à qui l'on amène les enfants qu'il a eus de sa mère, leur tend les bras, & leur dit : *Approchez, embrassez votre . . . .* Il n'achève pas, & le *Sublime* est dans la réticence.

En général, comme le *Sublime* est communément une perception rapide, lumineuse, & profonde, un résultat soudainement saisi de sentiments ou de pensées; il est plus dans ce qu'il fait entendre que dans ce qu'il exprime : c'est quelquefois le vague & l'immensité de la pensée ou de l'image qui en fait la force & la *Sublimité*. Telle est cette peinture de l'état du pécheur après sa mort, *n'ayant que son péché entre son Dieu & lui, & se trouvant de toutes parts environné de l'éternité* (La Rue); telle est cette expression de Bossuet, déjà citée, pour peindre le règne de l'idolatrie, *Tout étoit Dieu, excepté Dieu même;* tel est l'*erravit sine voce dolor*, & le *nec se Roma ferens* de la Pharsale; tel est l'*utinam timerem !* d'Andromaque, & cette réponse, encore plus belle, de la Mérope de Maffei :

O Carlo, non avrian gia mai gli dei
Cio commendato ad una madre.

Dans un voyage de Pinto, je me souviens d'avoir lu ce récit terrible d'un naufrage. » Au milieu d'une » nuit orageuse, nous aperçûmes, dit-il, à la lueur » des éclairs un autre vaisseau, qui, comme nous, » luttoit contre la tempête; tout à coup, dans » l'obscurité, nous entendîmes un cri épouvantable; » & puis nous n'entendîmes plus rien que le bruit » des vents & des flots ».

Quelquefois même le *Sublime* se passe de paroles; la seule action peut l'exprimer : le silence alors ressemble au voile qui, dans le tableau de Thimante, couvroit le visage d'Agamemnon; ou à ces feuillets déchirés par la Muse de l'Histoire, dans le fameux tableau de Chantilly C'est par le silence que, dans les enfers, Ajax répond à Ulysse; & Didon, à Énée : & c'est l'expression la plus *sublime* de l'indignation & du mépris. Cela prouve que le *Sublime* n'est pas dans les mots : l'expression y peut nuire sans doute, mais elle n'y ajoûte jamais. On dira que plus elle est serrée, plus elle est frapante; j'en conviens, & l'on en doit conclure que la précision est du style *sublime*, comme du style énergique & pathétique en général : mais la précision n'exclut pas les gradations, les dévelopemens, qui sont eux mêmes quelquefois le *Sublime*. Lorsque les idées présentent le plus haut degré concevable d'étendue & d'élévation, & que l'expression les soutient; ce n'est plus un mot qui est *sublime*, c'est une suite de pensées : comme dans cet exemple. » Tout ce que nous » voyons du monde n'est qu'un trait imperceptible » dans l'ample sein de la nature; nulle idée n'aproche de l'étendue de ses espaces; nous avons beau » enfler nos conceptions, nous n'enfantons que » des atomes au prix de la réalité des choses; c'est » un cercle infini dont le centre est partout, & la » circonférence nulle part » (*Pascal*).

On cite comme *sublime*, & avec raison, le *qu'il mourût* du vieil Horace; mais on ne fait pas réflexion que ces mots doivent leur force à ce qui les précède : la scène où ils sont placés est comme une pyramide dont ils couronnent le sommet. On vient annoncer au vieil Horace que, de ses trois fils, deux sont morts & l'autre a pris la fuite; son premier mouvement est de ne pas croire que son fils ait eu cette lâcheté :

Non, non, cela n'est point; on vous trompe, Julie :
Rome n'eut point sujette, ou mon fils est sans vie;
Je connois mieux mon sang, il sait mieux son devoir.

On l'assûre que, se voyant seul, il s'est échapé du

combat : alors à la confiance trompée succède l'indignation ;

' Et nos soldats trahis ne l'ont pas achevé !

Camille, présente à ce récit, donne des larmes à ses frères.

HORACE.

Tout beau, ne les pleurez pas tous :
Deux jouïssent d'un sort dont leur père est jaloux.
Que des plus nobles fleurs leur tombe soit couverte ;
La gloire de leur mort m'a payé de leur perte.
Pleurez l'autre ; pleurez l'irréparable affront
Que sa fuite honteuse imprime à notre front ;
Pleurez le déshonneur de toute notre race,
Et l'opprobre éternel qu'il laisse au nom d'Horace.

JULIE.

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois ?

HORACE.

Qu'il mourût.

Ce qui est *sublime* dans cette scène, ce n'est pas seulement cette réponse, c'est toute la scène, c'est la gradation des sentiments du vieil Horace, & le développement de ce grand caractère, dont le *qu'il mourût* n'est qu'un dernier éclat.

On voit, par cet exemple, ce qui distingue les deux genres de *Sublime*, ou plûtôt ce qui les réunit en un seul.

On attache communément l'idée de *Sublime* à la grandeur physique des objets, & quelquefois elle y contribue ; mais ce n'est que par accident & en vertu de nouveaux raports, ou d'un caractère singulier & frapant que l'imagination ou le sentiment leur imprime : leur point de vûe habituel n'a rien d'étonnant ni pour l'âme ni pour l'imagination ; la familiarité des prodiges même de la nature les a tous avilis ; & dans une description qui réuniroit tous les grands phénomènes du ciel & de la terre, il seroit très-possible qu'il n'y eût pas un mot de *sublime*.

Ce qui, du côté de l'expression, est le plus favorable au *Sublime*, c'est l'énergie, & la précision ; ce qui lui répugne le plus, c'est l'abondance & l'ostentation de paroles.

(¶ En Éloquence, on a distingué le *Sublime*, le simple, & le tempéré, ou, comme disoient les grecs, l'*abondant*, le *grêle*, & le *médiocre*. Dans l'un, se déploient toutes les pompes de l'Éloquence ; dans l'autre, c'est le langage nu de la raison & du sentiment ; dans le troisième, une beauté noble & modeste, une parure ménagée & décente. Au premier apartient la grandeur des pensées, la majesté de l'expression, la véhémence, la fécondité, la richesse, la gravité, les grands mouvements pathétiques : tantôt avec une austérité triste, une âpreté sauvage & dédaigneuse de toute espèce d'élégance ; tantôt avec un soin industrieux de polir & d'arrondir les formes du discours. *Nam & grandiloqui, ut ita dicam, fuerunt, cum amplâ & sententiarum gravitate & majestate verborum, vehementes, varii, copiosi, graves, ad permovendos & convertendos animos instructi & parati : quod ipsum alii asperâ, tristi, horridâ oratione, neque perfectâ, neque concluſâ ; alii lævi & instructâ & terminatâ.*

Le second s'attache au contraire à la finesse, à la justesse d'une expression châtiée & subtile, où les mots pressent la pensée & la rendent avec clarté ; satisfait de tout éclaircir, il n'amplifie & n'agrandit rien : & dans ce genre, les uns déguisent leur adresse sous un air d'ignorance & de grossièreté ; les autres, pour cacher leur indigence, affectent un air d'enjoûment & se parent de quelques fleurs. *Et contra tenues, acuti, omnia docentes, & dilucidiora, non ampliora, facientes, subtili quâdam & pressâ oratione limati ; in eodemque genere alii callidi, sed impoliti & consulti, rudium similes & imperitorum ; alii in eâdem jejunitate concinniores, id est, faceti, florentes etiam & leviter ornati.*

Le troisième n'a ni la force & l'élévation du premier, ni la subtilité du second : il participe de l'un & de l'autre ; & d'un cours uni & soutenu, il coule sans rien avoir qui le distingue que la facilité & que l'égalité ; seulement çà & là il se permet quelques reliefs dans l'expression & dans la pensée, dont il se fait de légers ornements. *Fit autem quidam interjectus, inter hos medius & quasi temperatus, nec acumine posteriorum, nec fulmine utens superiorum, in neutro excellens, utriusque particeps . . . . isque uno tenore, ut aiunt, in dicendo fluit, nihil afferens præter facilitatem & æquabilitatem . . . omnemque orationem ornamentis modicis verborum sententiarumque distinguit.* (Orat.)

Le premier de ces trois genres étoit celui de Démosthène ; il a été souvent celui de Cicéron, il est celui de Bossuet.

Écoutons Longin parlant de Démosthène : après lui avoir reproché ses défauts, comme d'être mauvais plaisant, de ne pas bien peindre les mœurs, de n'être point étendu dans son style (ce qui n'est pas un vice dans un fort raisonneur), d'avoir quelque chose de dur (ce qui, dans Démosthène comme dans Bossuet, tient peut-être au caractère d'une expression brusque & forte), de n'avoir ni pompe ni ostentation (ce qui est un éloge plûtôt qu'une critique) ; « Démosthène, ajoûte Longin, ayant ramassé en soi toutes les qualités d'un orateur véritablement né au *Sublime* & entièrement perfectionné par l'étude, ce ton de majesté & de grandeur, ces mouvements animés, cette fertilité, cette adresse, cette promptitude, &, ce qu'on doit surtout estimer en lui, cette véhémence dont jamais

perſonne n'a ſu aprocher : par toutes ces grandes qualités, que je regarde en effet comme autant de rares préſents qu'il avoit reçus des dieux, & qu'il ne m'eſt pas permis d'appeler des qualités humaines, il a effacé tout ce qu'il y a eu d'orateurs célèbres dans tous les ſiècles, les laiſſant comme abattus & éblouis, pour ainſi dire, de ſes tonnères & de ſes éclairs . . . & certainement il eſt plus aiſé d'enviſager, fixement & les yeux ouverts, les foudres qui tombent du ciel, que de n'être point ému des violentes paſſions qui regnent en foule dans ſes ouvrages ».

C'eſt là, dans ſon plus haut degré, le *Sublime* de l'Éloquence : étonner, enlever, tranſporter l'âme des auditeurs, les ébranler, les terraſſer, ou par des coups imprévus & ſoudains, ou par la force & la rapidité d'une impulſion qui va croiſſant, juſqu'à cette impétuoſité entraînante à laquelle rien ne réſiſte ; bouleverſer l'entendement, dominer, maîtriſer la volonté, contraindre l'inclination, la paſſion même, la gourmander, ſi j'oſe le dire, & tour à tour la forcer d'obéir au frein ou à l'éperon, comme un cheval fougueux que dompteroit un maître habile ; voilà les fonctions du *Sublime*. Il ſera aiſé de le reconnoître partout où il ſe trouvera, même inculte, agreſte, ſauvage : *aſperâ, triſti, horridâ oratione.*

La Motte, en définiſſant le *Sublime*, y a demandé de l'élégance & de la préciſion. Le ſage Rollin a très-bien obſervé que l'élégance y eſt inutile, quelquefois nuiſible ; & que la préciſion néceſſaire à un mot *ſublime*, eſt abſolument le contraire de ces beaux dévelopemens d'où réſulte la *ſublimité* d'un diſcours. Il n'y a point d'élégance dans le *fiat lux* ; il n'y a point de préciſion, comme l'entend La Motte, dans la dernière partie de la *Miltoniène*.

A l'égard des deux autres genres, *voyez* SIMPLE & TEMPÉRÉ. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) SUBREPTICE & SUBREPTION, OBREPTICE & OBREPTION. *Synonymes.*

Quoique ces mots ſoient des termes de Palais & de Chancellerie ; ils ſont cependant d'un uſage ſi fréquent & ſi commun, qu'il ne ſauroit être hors de propos de les apprécier ici. Ils ſervent l'un & l'autre à caractériſer des grâces obtenues par ſurpriſe, ou de la Puiſſance eccleſiaſtique, ou de la Puiſſance ſéculière, ou des magiſtrats diſpenſateurs de la juſtice.

La ſurpriſe ſuppoſe que ceux qui ont accordé la grâce n'ont pas eu les lumieres néceſſaires pour ſe décider avec équité, & que les perſonnes qui l'ont ſollicitée ont empêché qu'ils ne fuſſent éclairés ; ce qui peut ſe faire de deux façons. La premiere eſt lorſqu'on avance comme vraie une choſe fauſſe, & alors il y a *Subreption* : la ſeconde eſt lorſqu'on ſupprime dans ſon expoſé une vérité qui empêcheroit l'effet de la demande, & alors il y a *Obreption*.

Un titre *obreptice* peut avoir été obtenu de bonne foi, mais il manque néanmoins de ſolidité ; il ne donne pas un droit réel. Un titre *ſubreptice* a été obtenu de mauvaiſe foi ; & loin de donner un droit réel, il eſt ſujet à l'animadverſion du collateur. Un titre *obreptice* & *ſubreptice* tout à la fois a les caractères les plus certains de réprobation ; & l'*Obreption* même peut juſtement être ſoupçonnée alors d'auſſi mauvaiſe foi que la *Subreption*. (*M. BEAUZÉE.*)

SUBSTANTIF, *adj. Grammaire.* Ce terme eſt uſité, dans le langage grammatical, comme épithète diſtinctive d'une ſorte de nom & d'une ſorte de verbe.

I. *Nom ſubſtantif.* Tous les grammairiens, excepté l'abbé Girard, diviſent les noms en deux eſpèces, les *Subſtantifs* & les Adjectifs. « Le nom » *ſubſtantif*, dit l'abbé Regnier (*in-12, p. 165 ; in-4°. pag. 175*), » eſt celui qui ſignifie quelque » ſubſtance, quelque être, quelque choſe que ce » ſoit . . . Le nom adjectif eſt celui qui ne ſignifie » point une choſe, mais qui marque ſeulement » quelle elle eſt ». Les notions de ces deux eſpèces, données par les autres grammairiens, rentrent à peu près dans celles-ci. Qu'eſt ce donc que les noms en général ? Oh ! ils ne ſont point embarraſſés de vous le dire ; puiſque la définition générale doit admettre la diviſion dont il s'agit, il eſt évident que les noms ſont des mots qui ſervent à nommer ou à qualifier les êtres.

Mais qu'il me ſoit permis de faire là-deſſus quelques obſervations. La réponſe que l'on vient de faire eſt-elle une définition ? n'eſt-ce pas encore la même diviſion dont il s'agit ? Aſſurément la Logique exige qu'une bonne définition puiſſe ſervir de fondement à toutes les diviſions de la choſe définie, parce qu'elle doit développer l'idée d'une nature ſuſceptible de toutes les diſtinctions qui la préſentent enſuite ſous divers aſpects : mais loin d'exiger que la définition générale renferme les diviſions, elle le défend au contraire ; parce que la notion générale de la choſe fait eſſenciellement abſtraction des idées ſpécifiques qui la diviſent enſuite. Ainſi, un géomètre ſeroit ridicule, ſi, pour définir une figure plane rectiligne, il diſoit que c'eſt une ſurface plane bornée par trois lignes droites & trois angles, ou par quatre lignes droites & quatre angles, ou par, *&c* ; il doit dire ſimplement que c'eſt une ſurface plane, bornée par des lignes droites, & qui a autant d'angles que de côtés. Cette notion eſt générale, parce qu'elle fait abſtraction de tout nombre déterminé de côtés & d'angles, & qu'elle peut admettre enſuite toutes les déterminations qui caractériſeront les eſpèces : les triangles, quand on ſuppoſera trois côtés & trois angles ; les quadrilataires, quand on en ſuppoſera quatre, *&c.*

Veut-on néanmoins que ce ſoit définir les noms, que de dire que ce ſont des mots qui ſervent à

nommer ou à qualifier les êtres? Ceux qui servent à nommer les êtres sont donc les *Substantifs*; or je le demande, quelle lumière peut sortir d'une pareille définition? Les noms *substantifs* sont ceux qui servent à nommer les êtres, c'est à dire, ce me semble, que les noms *substantifs* sont ceux qui sont des noms: définition admirable! Que peut-elle nous apprendre, si elle ne nous conduit à conclure que les noms adjectifs sont ceux qui ne sont pas des noms? C'est en effet ce que j'entreprends de prouver ici.

J'ai déja apprécié ailleurs (*voyez* GENRE) les raisons alléguées par l'abbé Froment (*Suppl. aux ch.* ij, iij, & iv de la *II. part.* de la *Gramm. gén.*) en faveur de la vieille distinction des noms en *Substantifs* & Adjectifs; & je dois ajouter ici que, dans une lettre qu'il écrivit à mon collègue & à moi le 13 novembre 1759, il eut le courage de nous dire du bien de cette critique. » La critique, » dit-il, que vous avez faite, *au mot* GENRE, » d'un endroit de mon Supplement, est philoso- » phique & judicieuse ». Cette louange si flatteuse n'est corrigée ensuite ni par *si* ni par *mais*; elle est dictée par la candeur; & elle est d'autant plus digne d'éloges, qu'elle est un exemple malheureusement trop rare dans la république des Lettres. Je reprends donc le raisonnement, que je n'ai, pour ainsi dire, qu'indiqué *au mot* GENRE, pour en montrer ici le développement & les conséquences.

La nécessité de distinguer entre les *Substantifs* & les Adjectifs, pour établir les règles qui concernent l'usage des genres, est la seule raison que j'aye employée directement, & même sans trop l'aprofondir: je l'ai examinée plus particulièrement en parlant du MOT, *art.* 1; & les usages de toutes les langues, à l'égard des nombres & des cas, n'ont fait que fortifier & étendre le même principe. L'analyse la plus rigoureuse m'a conduit invariablement à partager les mots déclinables en deux classes générales; la premiere, pour les noms & les pronoms, & la seconde pour les adjectifs & les verbes: les mots de la première classe ont pour nature commune de présenter à l'esprit des êtres déterminés; ceux de la seconde classe, de ne présenter à l'esprit que des êtres indéterminés. Les adjectifs sont donc aussi éloignés que les verbes de ne faire avec les noms qu'une seule & même espèce.

Ce qui a pu induire là-dessus en erreur les grammairiens, c'est que les adjectifs reçoivent, dans presque toutes les langues, les mêmes variations que les noms, des terminaisons pour les genres, pour les nombres, & des cas même dans les idiomes qui le comportent: la déclinaison est la même pour les uns & pour les autres partout où on les décline, en grec, en latin, en allemand, *&c*; ajoutez à cela la concordance de l'adjectif avec le nom, & de plus l'unité de l'objet désigné dans la phrase par l'union des deux mots: que de raisons d'errer pour ceux qui n'aprofondissent pas assez, & pour ceux qui se croient grammairiens, parce qu'ils en ont apris la partie positive & les faits, quoiqu'ils n'en ayent jamais pénétré les principes!

Les noms, que l'on appelle communément *Substantifs*, & que je n'appelle que *Noms*, sont des mots qui présentent à l'esprit des êtres déterminés par l'idée précise de leur nature: & les Adjectifs sont des mots qui présentent à l'esprit des êtres indéterminés, désignés seulement par une idée précise qui peut s'adapter à plusieurs natures. (*Voyez* MOT, *art.* 1, & NOM). C'est parce que l'idée individuelle de l'Adjectif peut être commune à plusieurs natures & que le sujet en est indéterminé, que l'Adjectif reçoit presque partout les mêmes accidents que les noms & d'après les mêmes règles, afin que la concordance des accidents puisse servir à constater le sujet particulier auquel on applique l'Adjectif, & à la nature duquel on a adapté la forme particulière qui en constitue la signification propre. Mais la maniére même dont se règle partout la concordance, loin de faire croire que le nom & l'Adjectif sont une même sorte de mots, prouve au contraire qu'ils sont nécessairement d'espèces différentes, puisqu'il n'y a que les terminaisons de l'Adjectif qui soient assujeties à la concordance, & que celles des noms se décident d'après les vues différentes de l'esprit & les besoins de l'énonciation.

Je crois donc avoir eu raison de réserver la qualification de *Substantifs* pour les seuls noms qui désignent des êtres qui ont ou qui peuvent avoir une existence propre & indépendante de toute autre: ce que les philosophes appellent des *Substances*. Tels sont les noms *être*, *substance*, *esprit*, *corps*, *animal*, *homme*, *Cicéron*, *plante*, *arbre*, *pommier*, *pomme*, *armoire*, &c. La branche des noms opposés à ceux-ci est celle des abstraits. *Voyez* NOM.

II. *Verbe substantif*. Le verbe est un mot qui présente à l'esprit un être indéterminé, mais désigné seulement par l'idée précise de l'existence sous un attribut (*Voyez* VERBE). Un verbe qui désigne l'existence sous un attribut quelconque & indéterminé, qui doit être ensuite exprimé à part, est celui que les grammairiens appellent *Verbe substantif*; c'est en françois le verbe *être*, quand on l'emploie comme dans cette phrase, *Dieu est*, où il n'exprime que l'existence nécessaire, sans aucune détermination d'attribut, puisque la même chose seroit de même, *Dieu est juste*, *Dieu est tout-puissant*, *Dieu est infini en toutes sortes de perfections*. *Voyez* VERBE.

La distinction des noms en *Substantifs* & Adjectifs me semble avoir été la seule cause qui ait occasionné une distinction de même nom entre les verbes, & cette dénomination n'est pas mieux fondée d'un côté que de l'autre. Je crois qu'il y auroit plus de justesse & de vérité à appeller *affirmatif* le verbe que l'on nomme *Substantif*, parce

qu'en effet il fait abſtraction de toute manière d'être déterminée; & alors ceux que l'on nomme *adjectifs* devroient s'appeler *concrets*, parce qu'ils expriment tout à la fois l'exiſtence & la modification déterminée qui conſtitue l'attribut, comme *aimer*, *partir*, &c. (*M. Beauzée.*)

(N) SUBSTANTIFIER, v. act. Rendre ſubſtantif. Transformer en ſubſtantif.

L'abbé d'Olivet eſt, je crois, le premier & peut-être le ſeul qui ſe ſoit ſervi de ce terme. » L'ar» ticle, dit-il (*Eſſais de Grammaire*, chap. II, §. ij), » *ſubſtantifie* & modifie des mots de toute » eſpece, conformément à des règles ou à des » uſages qui ne varient point ». Et il dit encore un peu plus loin: » La plupart des adjectifs vont » être *ſubſtantifiés* par l'addition de l'Article on » dira, *le vrai*, *le beau*, *le ſublime*, *le nou*» *veau*, *le fâcheux*, *l'affecté*, *le recherché*, &c. » Tous ces mots, de ſimples adjectifs qu'ils étoient, » paſſent à la qualité de ſubſtantifs, & ils en » aquierent toutes les propriétés, qui ſont de pou» voir être mis ſans adjectif, *Rien n'eſt beau que* » *le vrai*; de pouvoir être accompagnés d'un ad» jectif qu'ils régiſſent, *le vrai ſeul*; de pouvoir » être ce que la Logique nomme le ſujet de la » propoſition, *le vrai ſeul eſt aimable* ».

Il cite plus loin des infinitifs, qu'il croit *ſubſtantifiés* par l'Article, quoiqu'en effet les infinitifs ſoient eſſenciellement des noms; & il ſe plaint de ce que la Grammaire de l'abbé Regnier en renferme le nombre dans des bornes trop étroites. » Mais » quoi, dit-il, y auroit-il grand mal à étendre » un peu cette liberté de créer des ſubſtantifs dans » ce goût là, puiſqu'elle peut occaſionner des » expreſſions neuves & heureuſes? Témoin la ré» ponſe de l'*Angeli*, ce fou de la vieille Cour » immortaliſé par Deſpréaux: un jour le roi lui » ayant demandé pourquoi on ne le voyoit jamais » au ſermon; *Sire*, dit-il, *c'eſt que je n'entends* » *pas* le Raiſonner; *& je n'aime pas* le Bâiller ».

Je ne vois pas que rien de raiſonnable puiſſe empêcher, dans le beſoin, la jonction de l'Article avec tel infinitif qu'on voudra, puiſque l'infinitif eſt eſſenciellement nom. (*Voyez* INFINITIF). L'abbé d'Olivet lui même auroit dû le conclure d'un paſſage d'Apollonius (*page* 36), qu'il cite lui-même en note: *Illud in genere conſtituendum eſt quemlibet* INFINITUM *eſſe nomen verbi.*

L'académicien compte encore, parmi les mots que l'on *ſubſtantifie*, tous nos petits mots indéclinables: adverbes, *le pourquoi*, *le comment*, &c; prépoſitions, *le pour*, *le contre*, &c; conjonctions *les ſi*, *les mais*, *les car*, &c.

Je ferai ſur toute cette doctrine une obſervation: c'eſt que ce n'eſt point l'Article qui change tous ces mots en des noms; c'eſt la vûe de l'eſprit de celui qui parle, qui les enviſage comme noms, & qui en conſéquence y joint l'Article ſelon le beſoin qu'il en a; on dit *les ſi* pour *les conditions*, *les mais* pour *les reſtrictions*, &c. Auſſi ces mots-là, dans cette hypothèſe, prennent-ils differens articles, ſelon l'occurrence: *obſervez bien les ſi & les mais; voilà un ſi bien embarraſſant; ce mais eſt terrible; vos pourquoi & vos comment n'expliquent rien*; & Des Touches, dans le *Glorieux* (II. 4):

. . . Votre eſprit a toujours en réſerve
Quelques *Si*, quelques *Mais*, qui, malgré votre ardeur,
Penetrent tôt ou tard au fond de votre cœur.

Pour ce qui eſt du mot *Subſtantifier*, comme il me ſemble qu'on peut aiſément s'en paſſer dans le langage grammatical, il pourroit bien ne pas y faire grand'fortune. Mais ſi on l'y adopte, pourquoi n'adopteroit on pas auſſi *Adjectiver* par analogie? » Telle eſt auſſi la vertu de l'Article, dit encore l'abbé d'Olivet, » que comme, en s'uniſ» ſant à l'adjectif, il le *ſubſtantifie*; de même en » ſe détachant du ſubſtantif, il le réduit à n'être » qu'adjectif ». Que ne diſoit-il, il l'*adjectifie*? L'un n'étoit ni plus inſolite, ni plus inutile, ni moins analogique que l'autre. (*M. Beauzée.*)

SUBSTANTIVEMENT, adv. c'eſt à dire, *à la maniere des Subſtantifs*. On dit, en Grammaire, qu'un adjectif eſt pris *ſubſtantivement*, pour dire qu'il eſt employé dans la phraſe à la manière des Subſtantifs, ou plus tôt à la manière des noms. » Ce qui ne peut arriver, dit du Marſais (*Trop. part. III, art.* j), » que parce qu'il y a » alors quelque autre nom ſouſentendu qui eſt dans » l'eſprit; par exemple, *le* VRAI *perſuade*, c'eſt » à dire, *ce qui eſt vrai*, *l'être vrai*, ou *la vé*» *rité*; *le* TOUT-PUISSANT *vengera les foi*» *bles qu'on opprime*, c'eſt à dire, *Dieu*, *qui* » *eſt tout-puiſſant*, *vengera les hommes foi*» *bles* ».

Si, quand un adjectif eſt employé ſeul dans une phraſe, on le raporte à quelque nom ſouſentendu qu'on a dans l'eſprit, il eſt évident qu'alors il eſt employé comme tous les autres adjectifs, qu'il exprime un être indéterminé accidentellement par l'application actuelle à ce nom ſouſentendu, en un mot qu'il n'eſt pas pris *ſubſtantivement*, pour parler encore le langage ordinaire. Ainſi, quand on dit, *Dieu vengera les* FOIBLES, l'adjectif *foibles* demeure un pur & véritable adjectif; & il n'eſt au pluriel & au maſculin, que par concordance avec le nom ſouſentendu *hommes*, que l'on a dans l'eſprit.

Il y a cependant des cas où les adjectifs deviennent véritablement noms: c'eſt lorſque l'on s'en ſert comme de mots propres à marquer d'une manière déterminée la nature des êtres dont on veut parler, & que l'on n'enviſage que relativement à cette idée, en quoi conſiſte effectivement la notion des noms.

Que je dise, par exemple, *ce discours est* VRAI, *une* VRAIE *définition est le germe de toutes les connoissances positives sur l'objet défini*; l'adjectif *vrai* donne à penser, parce qu'il énonce une idée que l'on envisage, dans ces exemples, que comme devant faire partie de la nature totale de ce qu'on y appelle *discours* & *définition*, & qui demeure applicable à toute autre chose, selon l'occurrence, à une *nouvelle*, à un *récit*, à un *système*, &c. Aussi *vrai*, dans le premier exemple, s'accorde-t-il en genre & en nombre avec le nom *discours*; & *vraie*, dans le second exemple, avec le nom *définition*, en vertu du principe d'identité. *Voyez* CONCORDANCE, IDENTITÉ.

Mais quand on dit, *Le* VRAI *persuade*, le mot *vrai* est alors un véritable nom, parce qu'il sert à présenter à l'esprit un être déterminé par l'idée de sa nature; la véritable nature à laquelle peut convenir l'attribut énoncé par le verbe *persuade*, c'est celle du *vrai*, & il n'est pas plus raisonnable d'expliquer le mot *vrai* de cette phrase par *ce qui est vrai*, *l'être vrai*, *la vérité*, que d'expliquer le mot *homme* de celle-ci, *L'*HOMME *est sociable* par *ce qui est homme*, *l'être homme*, *l'humanité*; à moins qu'on ne veuille en venir à reconnoître d'autre nom proprement dit que le mot *être*; ce qui seroit, je pense, une autre absurdité.

Dans la langue latine, qui admet trois genres, on peut statuer, d'après ce qui vient d'être dit, qu'un adjectif au genre masculin ou au genre féminin est toujours adjectif, quoiqu'il n'y ait pas de nom exprimé dans la phrase.

Tu scribendo, bonos; scribendo sequare peritos.

Il faut ici sousentendre *homines*, avec lequel s'accordent également les deux adjectifs *bonos* & *peritos*.

Mais un adjectif neutre, qui n'a, ni dans la phrase où il se trouve ni dans les précédentes, aucun corrélatif, est à coup sûr un véritable nom dans cette phrase; & il n'est pas plus nécessaire d'y sousentendre le nom *negotium*, que de sousentendre en françois *être* quand on dit, *le vrai persuade*. Si l'usage a prévalu dans ces occasions le genre neutre, c'est 1°. qu'il falloit bien choisir un genre; & 2°. que l'espece de res que l'on désigne alors n'est jamais annoncée ni par conséquent sujette à la distinction des sexes.

Remarquez que l'adjectif, devenu nom, n'est point ce que j'ai appelé ailleurs *un nom abstractif*. (*voyez* NOM); c'est un véritable nom substantif, dans le sens que j'ai donné à ce mot: & c'est la différence qu'il y a entre le *vrai* & la *vérité*, la même qu'il y a entre *l'homme* & *l'humanité*. d'où il suit que l'adverbe *Substantivement* peut rester dans le langage grammatical, pourvu qu'il y soit pris en rigueur. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SUIVANT, SELON. *Synonymes.*

Ces deux prépositions unissent par conséquent par connexion avec cette différence, que *suivant* dit une conformité plus indispensable, cependant la pratique, & *Selon*, une simple convenance souvent d'opinion.

Le Chrétien se conduit *suivant* les maximes de l'Évangile. Je répondrai à mes Critiques selon les objections qu'ils feront. (*L'abbé* GIRARD.)

SUJET, s. m. *Logique*, *Grammaire*. En Logique, le *Sujet* d'un jugement est l'être que l'esprit aperçoit l'existence sous telle ou telle relation à quelque modification ou manière d'être. En Grammaire, c'est la partie de la proposition qui exprime ce *Sujet* logique. Le *Sujet* peut être simple ou composé, incomplexe ou complexe, propriétés qui ont été développées ailleurs, & dont il n'est plus nécessaire de parler ici. *Voyez* CONSTRUCTION, *& surtout* PROPOSITION. (*M.* BEAUZÉE.)

SUJET, *Poésie*. C'est ce que les anciens ont nommé, dans le Poème dramatique, la *Fable*, & ce que nous nommons encore l'*Histoire* ou le *Roman*. C'est le fond principal de l'action d'une tragédie ou d'une comédie. Tous les *Sujets* fabuleux ou dans l'Histoire ou dans la Fable, ne peuvent pas toujours paroître heureusement sur la scène; en effet, leur beauté dépend souvent de quelques circonstance que le Théâtre ne peut souffrir. Le Poète peut retrancher ou ajouter à son *Sujet*, parce qu'il n'est point d'une nécessité absolue que le Scène donne les choses comme elles ont été, mais seulement comme elles ont pu être.

On peut distinguer plusieurs sortes de *Sujets*: les uns sont d'incidents, les autres de passions. Il y a des *Sujets* qui admettent tout à la fois les incidents & les passions. Un *Sujet* d'incidents est lorsque, d'acte en acte & presque de scène en scène, il arrive quelque chose de nouveau dans l'action. Un *Sujet* de passions est quand il est, simple en apparence, le poète a l'art de faire naître des mouvements rapides & extraordinaires qui portent l'épouvante ou l'admiration dans l'âme des spectateurs.

Enfin les *Sujets* mixtes sont ceux qui produisent en même temps la surprise des incidents & le trouble des passions. Il est hors de doute que les *Sujets* mixtes sont les plus excellents & ceux qui se soutiennent le mieux. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SUPERLATIF, VE, adj. qui assez souvent est pris substantivement. *Grammaire* Ce mot a pour racines la préposition *super* ou dessus de, & le supin *latum* (porté) de fero, porter. *Superlatif* signifie littéralement, *qui est porté au dessus de*. Cette étymologie du mot indique bien

bien nettement ce que penſoient de la choſe les premiers nomenclateurs; le *Superlatif* étoit, ſelon eux, un degré réel de comparaiſon, & ce degré marquoit la plus grande ſupériorité: avoient-ils raiſon?

Le *Superlatif* latin, comme *ſanctiſſimus*, *maximus*, *facillimus*, *pulcherrimus*, peut bien être employé dans une phraſe comparative; mais il n'exprime pas plus la comparaiſon que la forme poſitive ne l'exprime elle-même. Sanctius en a donné juſqu'à quatorze preuves dans ſa *Minerve* (II. *xj*); ſans rechercher à quoi l'on peut s'en tenir ſur la juſte valeur de toutes ces preuves, je me contenterai d'en indiquer deux ici.

La première, c'eſt que l'on trouve des exemples où l'adjectif eſt au poſitif, quoique la phraſe énonce une comparaiſon: comme quand Tite-Live dit (*libro XXXVI*), *Inter cæteras pugna fuit inſignis*; & Virgile (*Æn IV*), *Sequimur te, ſancte deorum, quiſquis es*; de la même manière que Pline dit (*lib. XIII*), *Inter omnes potentiſſimus odor*; & (*lib. IX*), *Velociſſimus omnium animalium . . . eſt delphinus*, en employant le *Superlatif* au lieu du poſitif. En effet, puiſqu'il faut convenir que la comparaiſon doit être marquée par quelque prépoſition dans les phraſes où l'adjectif eſt au poſitif, & nullement par l'adjectif même; pourquoi ne donneroit-on pas la même fonction aux mêmes prépoſitions dans des phraſes toutes ſemblables où l'adjectif eſt au *Superlatif*? La prépoſition *inter* marque également la comparaiſon, quand on dit, *Inter cæteras pugna inſignis*, & *inter omnes potentiſſimus odor*; pareillement, *ſancte deorum* veut dire ſans doute *ſancte* (*in numero* ou *ſupra cæteram turbam*) *deorum*; & *velociſſimus omnium animalium* ſignifie de même *velociſſimus* (*in numero* ou *ſupra cæteram turbam*) *omnium animalium*.

Périzonius croit (*Minerv. II*, xj, *note* 2) que cet argument ne prouve rien du tout, par la raiſon que les poſitifs ſe conſtruiſent auſſi de la même manière que les comparatifs avec la prépoſition *præ*, qui exprime directement la comparaiſon. C'eſt ainſi, dit-il, que nous liſons dans Cicéron, *tu beatus præ nobis*: or de cette reſſemblance de conſtruction, Sanctius ne conclura pas que l'adjectif comparatif n'exprime pas une comparaiſon; & par conſéquent il n'eſt pas mieux fondé à le conclure à l'égard du *Superlatif*.

Je ne ſais ce que Sanctius auroit répondu à cette objection; mais pour moi, je prétends que l'on peut également dire du comparatif & du *Superlatif*, qu'ils n'expriment par eux-mêmes aucune comparaiſon: & cela pour les raiſons pareilles qui viennent d'être alléguées. S'il eſt auſſi impoſſible avec l'un qu'avec l'autre d'analyſer une phraſe comparative, ſans y introduire une prépoſition qui énonce la comparaiſon, il eſt également néceſſaire d'en conclure que ni l'un ni l'autre n'exprime cette comparaiſon. Or on trouve pluſieurs phraſes effectivement comparatives, où la comparaiſon eſt explicitement énoncée par une prépoſition, ſous quelque forme que paroiſſe l'adjectif: 1°. ſous la forme poſitive: *O felix una* ANTE *alias priameïa virgo!* (Virg.) *Præ ſe formoſis invidioſa dea eſt* (Propert.); *Parvam Albam* PRÆ *eâ quæ conderetur fore* (Liv.): 2°. ſous la forme comparative: *Pigmalion ſceler*e ANTE *alios immanior omnes* (Virg.); PRÆTER *cæteras altiorem . . . crucem ſtatui juſſit* (Suet.), PRÆ *cæteris feris mitior cerva* (Apul.): 3°. ſous la forme *ſuperlative*; ANTE *alios pulcherrimus omnes Turnus* (Virg.); *Famoſiſſima* SUPER *cæteras cæna* (Suet.); INTER *omnes maximus* (Ovid.); *Ex omnibus doctiſſimus* (Val. Maximus). Il eſt donc en effet raiſonnable de conclure que ni le poſitif, ni le comparatif, ni le *Superlatif* n'expriment par eux-mêmes la comparaiſon; & que, comme le dit Sanctius (II. xj), *Vis comparationis non eſt in nomine, ſed in præpoſitione.*

Mais Périzonius ſe déclare contre cette concluſion de la manière la plus forte: *Ferre vix poſſum quod autor cenſet, vim comparationis eſſe in præpoſitionibus non in nominibus* (*Note* 12, in *Minerv. IV*, vj). A quoi ſerviroit donc, ajoûte-t-il, la formation du comparatif, & que ſignifieroit *doctior*, s'il ne marque pas directement & par lui-même la comparaiſon? Voici ce que je réponds. Dans toute comparaiſon il faut diſtinguer l'acte de l'eſprit qui compare, & le raport que cette comparaiſon lui fait apercevoir entre les êtres comparés; il y a en effet la même différence entre la comparaiſon & le raport, qu'entre le téleſcope & les taches qu'il montre ſur le diſque du ſoleil ou de la lune. La comparaiſon que je fais de deux êtres eſt à moi, c'eſt un acte propre de mon eſprit; le raport que je découvre entre ces êtres par la comparaiſon que j'en fais, eſt dans ces êtres mêmes; il y étoit avant ma comparaiſon & indépendamment de cette comparaiſon, qui ſert à l'y découvrir, & non à l'y établir, comme le téleſcope montre les taches de la lune ſans les y mettre. Cela poſé, je dis que la prépoſition *præ*, qui ſemble plus particulièrement attachée à l'adjectif comparatif, exprime en effet l'acte de l'eſprit qui compare, en un mot la comparaiſon; au lieu que l'adjectif, que l'on nomme comparatif, exprime le raport de ſupériorité de l'un des termes comparés ſur l'autre, & non la comparaiſon même, qui en eſt fort différente.

J'avoue néanmoins que tout raport énoncé, & conſéquemment connu, ſuppoſe néceſſairement une comparaiſon déja faite des deux termes. C'eſt pour cela, 1°. que l'on a pu appeler *Comparatifs* les adjectifs *doctior*, *pulchrior*, *major*, *pejor*, *minor*, &c; parce que, s'ils n'expriment pas par eux-mêmes la comparaiſon, ils la ſuppoſent néceſſairement. C'eſt pour cela, 2°. que l'uſage de la langue latine a pu autoriſer l'ellipſe de la prépoſition vraiment comparative *præ*, ſuffiſamment indiquée par

le raport énoncé dans l'adjectif comparatif. Mais ce que l'énergie ſupprime dans la phraſe uſuelle, la raiſon exige qu'on le rétabliſſe dans la conſtruction analytique qui doit tout exprimer. Ainſi, *ocior ventis* (Hor.) ſignifie analytiquement *ocior* præ *ventis* (plus vîte en comparaiſon des vents); ce que nous rendons par cette phraſe, *Plus vîte que les vents*. De même, *Si vicinus tuus meliorem equum habet quam tuus eſt* (Cic.), doit s'analyſer ainſi; *Si vicinus tuus habet equum meliorem* præ eâ ratione ſecundùm *quam* rationem *tuus* equus *eſt* bonus. *Ego callidiorem hominem quam Parmenonem vidi neminem* (Ter.), c'eſt à dire, *ego vidi neminem callidiorem*, præ eâ ratione ſecundum *quam* rationem vidi *Parmenonem* callidum. *Similior ſum patri quam matri.* (*Minerv. II*, x), c'eſt à dire, *ſum ſimilior patri*, præ eâ ratione ſecundùm *quam* rationem ſum ſimilis *matri*. *Major ſum quam cui poſſit fortuna nocere* (Ovid.), c'eſt à dire, *major ſum* præ eâ ratione ſecundum *quam* rationem ille homo *cui* homini res eſt ita ut *fortuna poſſit nocere* eſt magnus. *Major quam pro re lætitia* (Liv.), c'eſt à dire, *lætitia major* præ eâ ratione ſecundum *quam* rationem lætitia debuit eſſe magna *pro re*. Cette néceſſité de ſuppléer eſt toujours la même, juſques dans les phraſes où le comparatif ſemble être employé d'une manière abſolue, comme dans ce vers de Virgile (*Æn. I*);

Triſtior, & lachrimis oculos ſuffuſa nitentes;

c'eſt à dire, *triſtior* præ habitu ſolito.

Ceux qui ne ſe ſont jamais mis en peine d'aprofondir les raiſons grammaticales du langage, les grammairiens purement *imitatores*, ne manqueront pas de s'élever contre ces ſuppléments qui leur paroîtront des locutions inſoutenables & non autoriſées par l'uſage. Quoique j'aye déja répondu ailleurs aux ſcrupules de cette fauſſe & ennuyable délicateſſe, je tranſcrirai ici une réponſe de Périzonius, qui concerne directement l'eſpèce de ſupplément dont il s'agit ici (*Minerv. III*, xiv, *not.* 7): *Horridiora ea ſunt ſæpe, fateor; ſed & idcirco, ſeu elegantiæ majoris gratiâ, omiſſa ſunt. Nam ſi uteremur integris ſemper & plenis loquutionibus, quam maximè incomta & prorſùs abſona foret latina oratio.* Et un peu plus bas: *Vides quam aliena ab aurium voluptate & orationis concinnitate ſint hæc ſupplementa; ſed & idcircò etiam præciſa ſunt, ut dixi, retentâ tantùm illâ voculâ, in quâ vis tranſitionis in comparando conſiſtit, ſed quæ vis non niſi per illa ſupplementa explicari, planè & ut oportet, poteſt.*

Je reviens au comparatif, puiſque j'ai cette occaſion d'en aprofondir la nature, & que cela n'a point été fait en ſon lieu par du Marſais. Si l'adjectif ou l'adverbe comparatif, par la raiſon qu'il énonce un raport, ſuppoſe néceſſairement une comparaiſon des deux termes; on peut dire réciproquement que la prépoſition *præ*, qui eſt comparative en ſoi, ſuppoſe pareillement que l'adjectif ou l'adverbe énonce un raport découvert par la comparaiſon: ce raport eſt en latin celui de ſupériorité, comme le ſeul auquel l'uſage ait deſtiné une terminaiſon propre, & le ſeul peut-être auquel il ait été fait attention dans toutes les langues. De là viennent, 1°. ces locutions fréquentes, où la comparaiſon eſt très-ſenſible, quoique l'adjectif ou l'adverbe ſoit au poſitif; comme nous avons vu plus haut, *Præ nobis beatus*, *præ ſe formoſis*, *parvam præ eâ quæ conderetur*. De là vient, 2°. que les hébreux ne connoiſſent que la forme poſitive des adjectifs & des adverbes, & qu'ils n'expriment leurs comparaiſons que comme on le voit dans ces exemples latins; ou par la prépoſition מן (*men*) ou ם (*me*), qui en eſt l'abrégé, & qui a la ſignification extractive de *ex* ou celle de *præ*; ou bien par la prépoſition על (*al*), qui veut dire *ſùper*: c'eſt ainſi qu'il faut entendre le ſens de ce paſſage (*Pſ.* cxvij, 8, 9); *Bonum eſt confidere in Domino quam confidere in homine; bonum eſt ſperare in Domino quam ſperare in principibus*; le *quam* latin étant ramené à ſa valeur analytique, *præ eâ ratione ſecundum quam rationem bonum eſt*, rend la valeur de la prépoſition hébraïque, & prouve qu'avec *bonum* il faut ſouſentendre *magis*, que les hebreux n'expriment point: c'eſt encore par un hébraïſme ſemblable qu'il eſt dit (*Pſ.* cxij, 4): *Excelſus ſuper omnes gentes Dominus*, pour *excelſior præ omnibus gentibus*. De là vient, 3°. que l'on trouve le *Superlatif* même employé dans des phraſes comparatives, dont la comparaiſon eſt énoncée par une prépoſition, ou déſignée par le régime néceſſaire de la prépoſition, ſi elle eſt ſouſentendue; *Ante alios pulcherrimus*, *famoſiſſima ſuper cæteras*; *inter omnes maximus*, *ex omnibus doctiſſimus*, la prépoſition eſt exprimée; *Quod minimum quidem eſt omnibus ſeminibus.* (*Matth.* xiij, 32), la prépoſition *præ* eſt indiquée ici par l'ablatif, qui en eſt le régime néceſſaire.

Réſumons ce premier argument. On trouve des phraſes comparatives où l'adjectif eſt au poſitif; la comparaiſon n'y eſt donc pas exprimée par l'adjectif, c'eſt uniquement par la prépoſition. On trouve d'autres phraſes où la même prépoſition comparative eſt exprimée ou clairement déſignée par ſon régime néceſſaire, quoique l'adjectif ſoit au comparatif ou au *Superlatif*; donc, dans ces cas-là même, l'adjectif n'a aucune ſignification comparative. J'ai déterminé plus haut en quoi conſiſte préciſément la ſignification du degré comparatif; pour celle du *Superlatif*, nous l'examinerons en particulier, quand j'aurai ajouté, à ce que je viens de dire, la ſeconde preuve que j'ai promiſe d'après Sanctius, & qui tombe directement ſur ce degré.

C'eſt que l'on rencontre quantité de phraſes, où ce degré eſt employé de manière qu'il n'eſt pas poſſible d'y attacher la moindre idée de comparaiſon; ce qui ſeroit aparemment impoſſible, s'il étoit naturellement deſtiné au ſens comparatif. Quand Cicéron, par exemple, écrit à ſa femme Térence, *Ego ſum miſerior quam tu quæ es miſerrima;*

Digitized by Google

la propoſition eſt ſans contredit comparative, & l'adjectif *miſerior*, qui qualifie par un raport de ſupériorité, ſuppoſe néceſſairement cette comparaiſon, mais ſans l'exprimer: rien ne l'exprime dans cette phraſe, elle n'y eſt qu'indiquée; & pour la rendre ſenſible, il faut en venir à l'analyſe, *Ego ſum miſerior* præ eâ ratione ſecundum *quam* rationem *tu*, *quæ es miſerrima*, es miſera. Or il eſt évident que *miſerrima* n'eſt pas plus comparatif, ou, ſi l'on veut, pas plus relatif dans *quæ es miſerrima*, que *miſera* ne l'eſt lui-même dans *tu es miſera*: au lieu du tour complexe que Cicéron a donné à cette propoſition, il auroit pu la décompoſer de cette manière, où il ne reſte pas la moindre trace d'un ſens relatif: *Equidem tu es miſerrima; ſed ego ſum miſerior quam tu*; vous êtes malheureuſe, j'en conviens, & très-malheureuſe; cependant je le ſuis encore plus que vous.

Cette explication-là même nous met ſur les voies du véritable ſens de la forme qu'on a nommée *ſuperlative*; c'eſt une ſimple extenſion du ſens primitif & fondamental énoncé par la forme poſitive, mais ſans aucune comparaiſon prochaine ou éloignée, directe ou indirecte; c'eſt une expreſſion plus énergique de la même idée; ou ſi quelque choſe eſt ajouté à l'idée primitive, c'eſt une addition réellement indéterminée, parce qu'elle ſe fait ſans comparaiſon: je dirois donc volontiers que l'adjectif ou l'adverbe eſt pris alors dans un ſens *ampliatif*, plus tôt que dans un ſens *ſuperlatif*, parce que cette dernière dénomination ſuppoſant, comme on l'a vu plus haut, une comparaiſon de termes qui n'a point lieu ici, ne peut qu'occaſionner bien des erreurs & des diſcuſſions, ſouvent auſſi nuiſibles aux progrès de la raiſon que l'erreur même.

Que ce ſoit en effet ce ſens *ampliatif* qui caractériſe la forme particulière dont il eſt ici queſtion, c'eſt une vérité atteſtée par bien des preuves de fait.

1°. La langue hébraïque & ſes dialectes n'ont point admis cette forme; mais elle y eſt remplacée par un idiotiſme qui préſente uniquement à l'eſprit cette addition *ampliative* & abſolue; c'eſt la répétition de l'adjectif même ou de l'adverbe. Cette ſorte d'hébraiſme ſe rencontre fréquemment dans la verſion vulgate de l'Écriture; & il eſt utile d'en être prévenu pour en ſaiſir le ſens: *Malum eſt, malum eſt, dicit omnis emptor* (*Prov.* xx, 14); c'eſt à dire, *peſſimum eſt* (*Voyez* AMEN & IDIOTISME). La répétition même du verbe eſt encore un tour énergique que l'Analyſe ne peut rendre que par ce qu'on nomme *Superlatif*. Par exemple, *fiat!* ſignifie analytiquement *cupio hoc ut res fiat*; mais *fiat, fiat!* c'eſt *cupio vehementiſſimè*, &c.

2°. L'idée de cette répétition pour déſigner le ſens *ampliatif*, & celle ſurtout de la triple répétition, n'étoit pas inconnue aux latins: le *tergeminis tollere honoribus* d'Horace (I. *od.* I); ſon *robur & æs triplex* (I. *od.* III); le *terveneficus* de Plaute, pour ſignifier *un grand empoiſonneur*; ſon *trifur*, voleur conſommé; ſon *triparcus*, fort meſquin; le mot de Virgile (I. *Æn.* 98), *O terque quaterque beati*; répété par Tibulle, *O felicem illum terque quaterque diem*; & tendu encore par Horace ſous une autre forme, *Felices ter & ampliùs*; tout cela, & mille autres exemples démontrent aſſez que l'uſage de cette langue attachoit un ſens véritablement *ampliatif*, ſurtout à la triple répétition du mot.

3°. Voſſius (*De Anal.* II, 23) nous fournit de la même vérité une preuve d'une autre eſpèce, quoiqu'il en tire une conſéquence aſſez différente; voici ſes propres termes: *Non parum hanc ſententiam juvat* (il parle de ſon opinion particulière, & je l'applique à la mienne avec plus de juſteſſe, ſi je ne me trompe) *quod* Superlativi, *in antiquis inſcriptionibus, poſitivi geminatione exprimi ſoleant: ita* BB, *in iis notat* benè, benè, *hoc eſt* optimè: *idem* BB, bonis, bonis, *hoc eſt* optimis; *&* FF, PP, FF, fortiſſimi, piiſſimi, feliciſſimi; *item* LL. libentiſſimè; MM, meritiſſimo, *etiam* malus, malus, *hoc eſt* peſſimus. Voſſius cite Gruter pour garant de ce qu'il avance, & j'y renvoie avec lui.

4°. Cet uſage de répéter le mot pour en amplifier le ſens n'étoit pas ignoré des grecs, non qu'ils le répétaſſent en effet, mais ils en indiquoient la répétition; τρὶς μάκαρες Δαναοὶ καὶ τετράκις (*Odyſſ.* 5) *ter beati Danaï & quater*; c'eſt à dire, *beatiſſimi Danaï*. On peut obſerver que le ſurnom de Mercure Triſmégiſte, τριμέγιστος, a, par emphaſe, une double ampliation, puiſqu'il ſignifie littéralement *ter maximus*.

5°. Les italiens ont un *Superlatif* aſſez ſemblable à celui des latins, de qui ils paroiſſent l'avoir emprunté; mais il n'a, dans leur langue, que le ſens *ampliatif*, que nous rendons par *très*; *ſapiente* (ſage); *ſapientiſſimo* pour le maſculin, & *ſapientiſſima* pour le féminin, (très-ſage). Jamais il n'a le ſens comparatif que nous exprimons par *plus* précédé d'un article. » *Le plus*, dit Vénéroni (*part.* I, *chap.* ij), » s'exprime par *il più*: exem» ples: le plus beau, *il più bello*; le plus grand, » *il più grande*; la plus belle, *la più bella*; les » plus beaux, *i più belli*; les plus belles, *le più* » *belle*»: & de même, le plus ſage, *il più ſapiente*; la plus ſage, *la più ſapiente*; les plus ſages, *i più ſapienti*, m. ou *le più ſapienti*, f. Il me ſemble que cette diſtinction prouve aſſez clairement que le *Superlatif* latin n'avoit de même que le ſens *ampliatif*, & nullement le comparatif.

Il eſt vrai, car il faut tout avouer, que les allemands ont un *Superlatif* qui n'a au contraire que le ſens comparatif, & nullement le ſens *ampliatif*: ils diſent au poſitif *weiſs* (ſage) & au *Superlatif* ils diſent *weiſſeſt* (le plus ſage); s'ils veulent donner

à l'adjectif le ſens *ampliatif*, ils emploient l'adverbe *ſehr*, qui répond à notre *très* ou *fort*; & ils diſent *ſehr weiſs* (très-ſage, fort ſage).

Cette différence des italiens & des allemands ne prouve rien autre choſe que la liberté de l'uſage dans les différents idiomes; mais l'une des deux manières ne prouve pas moins que l'autre la différence réelle du ſens *ampliatif* & du ſens *ſuperlatif* proprement dit, & par conſéquent l'abſurdité qu'il y auroit à prétendre que le même mot pût ſervir à exprimer l'un & l'autre, comme nos rudimentaires le penſent & le diſent du *Superlatif* latin. D'ailleurs la plus grande liaiſon de l'italien avec le latin eſt une raiſon de plus pour croire, que la manière italienne eſt plus conforme que l'allemande à celle des latins.

6°. Notre propre uſage ne nous démontre-t-il pas la même vérité? Les premiers grammairiens françois, voyant le *Superlatif* latin dans des phraſes comparatives & dans des phraſes abſolues, & ſe trouvant forcés de le traduire dans les unes par *plus*, précédé d'un article, & dans les autres par *très* ou *fort*, &c, n'ont pas manqué d'établir dans notre langue deux *Superlatifs*, parce que la Grammaire latine, dont ils ne croyoient pas qu'il fallût s'écarter le moins du monde, leur montroit également le *Superlatif* ſous les deux formes: c'eſt à la vérité reconnoître bien poſitivement la différence & la diſtinction des deux ſens. Mais où les a conduits l'homoonymie de leur dénomination? à diſtinguer un *Superlatif* relatif & un *Superlatif* abſolu: le relatif eſt celui qui ſuppoſe en effet une comparaiſon, & qui exprime un degré de ſupériorité univerſelle; c'eſt celui que les allemands expriment par la terminaiſon *eſt*, & nous par *plus*, précédé d'un article, comme *weiſſeſt* (le plus ſage): l'abſolu eſt celui qui ne ſuppoſe aucune comparaiſon, & qui exprime ſimplement une augmentation indéfinie dans la qualité qui individualiſe le mot; c'eſt celui que les hébreux indiquent par la double ou triple répétition du mot, que les italiens marquent par la terminaiſon *iſſimo* pour le maſculin & *iſſima* pour le féminin, & que nous rendons communément par la particule *très*, comme *ſapientiſſimo*, maſc. *ſapientiſſima*, fém. (très-ſage). Rien de plus choquant, à mon gré, que cette diſtinction: l'origine du mot *Superlatif* indique néceſſairement un raport de ſupériorité, & par conſéquent un *Superlatif* abſolu eſt une forme qui énonce ſans raport un raport de ſupériorité: c'eſt une antilogie inſoutenable; mais cela doit ſe trouver ſouvent dans la bouche de ceux qui répetent en aveugles ce qui a été dit avant eux, & qui veulent y coudre, ſans réforme, les idées nouvelles que les progrès naturels de l'eſprit humain font apercevoir.

Que conclure de tout ce qui précède? que le ſyſtême des degrés n'a pas encore été ſuffiſamment aprofondi, & que l'abus des termes de la Grammaire latine, adaptés ſans examen aux Grammaires des autres langues, a jeté ſur cette matière une obſcurité, qui peut ſouvent occaſionner des erreurs & des difficultés: ceci eſt ſenſible ſur le *ſapientiſſimo* des italiens, & le *weiſſeſt* des allemands; le premier ſignifie *très-ſage*, l'autre veut dire *le plus ſage*; & cependant les grammairiens diſent unanimement que tous deux ſont au *Superlatif*, ce qui eſt aſſigner à tous deux le même ſens, & les donner pour d'exacts correſpondants l'un de l'autre, quelque différence qu'ils ayent en effet.

Pour répandre la lumière ſur le ſyſtême des degrés, il faut d'abord diſtinguer le ſens graduel de la forme particulière qui l'exprime, parce qu'on retrouve les mêmes ſens dans toutes les langues, quoique les formes y ſoient fort différentes. D'après cette diſtinction, quand on aura conſtaté le ſyſtême des différents ſens graduels, il ſera aiſé de diſtinguer, dans les différents idiomes, les formes particulières qui y correſpondent, & de les caractériſer par des dénominations convenables ſans tomber dans l'antilogie ni dans l'équivoque.

Or il me ſemble que l'on peut enviſager, dans la ſignification des mots qui en ſont ſuſceptibles, deux eſpèces générales de ſens graduels, que je nommerois le ſens *abſolu* & le ſens *comparatif*.

I. Un mot eſt pris dans un ſens *abſolu*, lorſque la qualité qui en conſtitue la ſignification individuelle, eſt conſidérée en ſoi & ſans aucune comparaiſon avec quelque degré déterminé, ſoit de la même qualité ſoit d'une autre: & il y a trois eſpèces de ſens *abſolus*, ſavoir, le *poſitif*, l'*ampliatif*, & le *diminutif*.

Le ſens *poſitif* eſt celui même que préſente la ſignification primitive & fondamentale du mot, ſans aucune autre idée acceſſoire de plus ni de moins; tel eſt le ſens des adjectifs *bon*, *ſavant*, *ſage*, & des adverbes *bien*, *ſavamment*, *ſagement*, quand on dit, par exemple, *un* BON *livre*, *un homme* SAVANT, *un enfant* SAGE, *un livre* BIEN *écrit*, *parler* SAVAMMENT, *conduiſez-vous* SAGEMENT.

Le ſens *ampliatif* eſt fondé ſur le ſens poſitif, & il n'en differe que par l'idée acceſſoire d'une grande intenſité dans la qualité qui en conſtitue la ſignification individuelle: tel eſt le ſens des mêmes adjectifs *bon*, *ſage*, *ſavant*, & des mêmes adverbes *bien*, *ſavamment*, *ſagement*, quand on dit, par exemple, *un* TRÈS-BON *livre*, *un homme* FORT SAVANT, *un enfant* BIEN SAGE, *un livre* FORT BIEN *écrit*, *parler* TRÈS-SAVAMMENT, *conduiſez-vous* TRÈS-SAGEMENT.

Le ſens *diminutif* porte de même ſur le ſens poſitif, dont il ne différe que par l'idée acceſſoire d'un degré foible d'intenſité dans la qualité qui en conſtitue la ſignification individuelle: tel eſt encore le ſens des mêmes adjectifs, *bon*, *ſavant*, *ſage*, & des mêmes adverbes, *bien*, *ſavamment*, *ſagement*, quand on dit, par exemple, *un livre* ASSEZ BON, *c'eſt un homme* PEU SAVANT, *un enfant*

Digitized by Google

PASSABLEMENT SAGE, *un livre* ASSEZ BIEN *écrit*, *parler* PEU SAVAMMENT, *vous vous êtes conduit* ASSEZ SAGEMENT; car il eſt viſible que, dans toutes ces phraſes, on a l'intention réelle d'affoiblir l'idée que préſenteroit le ſens poſitif des adjectifs & des adverbes.

On ſent bien qu'il ne faut pas prendre ici le mot de *diminutif* dans le même ſens que lui donnent les grammairiens, en parlant des noms qu'ils appellent *ſubſtantifs*, tels que ſont en latin *corculum*, diminutif de *cor*, *Terentiola*, diminutif de *Terentia*, & en italien *vecchino*, *vecchietto*, *vecchiettino*, diminutifs de *vecchio* (vieillard); ces diminutifs de noms ajoutant a l'idée de la nature exprimée par le nom, l'idée acceſſoire de petiteſſe priſe plus tôt comme un ſigne de mépris ou au contraire de careſſe, que dans le ſens propre de diminution phyſique, ſi ce n'eſt une diminution phyſique de la ſubſtance même, comme *globulus*, diminutif de *globus*.

Les mots pris dans le ſens *diminutif* dont il s'agit ici, énoncent au contraire une diminution phyſique dans la nature de la qualité qui en conſtitue la ſignification fondamentale, un degré réellement foible d'intenſité: tels ſont, en eſpagnol *triſtezico* (un peu triſte) diminutif de *triſte*; & en latin *triſticulus* ou *ſubtriſtis*, diminutif de *triſtis*; *ſubobſcené*, diminutif d'*obſcené*, &c.

II. Un mot eſt pris dans un ſens *comparatif*, lorſqu'un degré quelconque de la qualité qui conſtitue la ſignification primitive & individuelle du mot, eſt en effet relatif par comparaiſon à un autre degré déterminé, ou de la même qualité ou d'une autre, ſoit que ces degrés comparés appartiennent au même ſujet, ſoit qu'ils appartiennent à des ſujets différents. Or il y a trois eſpèces de ſens comparatifs, ſelon que le raport acceſſoire que l'on conſidère eſt d'*égalité*, de *ſupériorité*, ou d'*infériorité*.

Le ſens *comparatif* d'*égalité* eſt celui qui ajoûte au ſens poſitif l'idée acceſſoire d'un raport d'égalité entre les degrés actuellement comparés.

Le ſens *comparatif* de *ſupériorité* eſt celui qui ajoûte au ſens poſitif l'idée acceſſoire d'un raport de ſupériorité à l'égard du degré avec lequel on le compare.

Le ſens *comparatif* d'*infériorité* eſt celui qui ajoûte au ſens poſitif l'idée acceſſoire d'un raport d'infériorité à l'egard du degré avec lequel on le compare.

Ainſi, quand on dit, *Pierre eſt* AUSSI SAVANT, PLUS SAVANT, MOINS SAVANT *aujourdhui qu'hier*; on compare deux degrés ſucceſſifs de *ſavoir* conſidérés dans le même ſujet: & l'adjectif *ſavant*, qui exprime le degré de ſavoir d'aujourdhui, reçoit de l'adverbe *auſſi* le ſens *comparatif d'égalité*; de l'adverbe *plus*, le ſens *comparatif de ſupériorité*; & de l'adverbe *moins*, le ſens *comparatif d'infériorité*.

Quand on dit, *Pierre eſt* AUSSI SAVANT, PLUS SAVANT, MOINS SAVANT *que Jage*; on compare le degré de *ſavoir* qui ſe trouve dans Pierre avec le degré de *ſageſſe* dont eſt pourvu le même ſujet: & au moyen des mêmes adverbes *auſſi*, *plus*, *moins*, l'adjectif *ſavant* reçoit les différents ſens *comparatif d'égalité*, *de ſupériorité*, ou *d'infériorité*.

Si l'on dit, *Pierre eſt* AUSSI SAVANT *que Paul eſt* ſage, ou bien, *Pierre eſt* PLUS SAVANT, MOINS SAVANT *que Paul n'eſt* SAGE; on compare le degré de *ſavoir* de Pierre avec le degré de *ſageſſe* de l'autre ſujet Paul: & les divers raports du *ſavoir* de l'un à la *ſageſſe* de l'autre, ſont encore marqués par les mêmes adverbes ajoutés à l'adjectif *ſavant*.

On peut comparer différents degrés de la même qualité conſidérés dans des ſujets différents, & différencier par les mêmes adverbes les raports d'*égalité*, de *ſupériorité*, ou d'*infériorité*. Ainſi, pour comparer un degré pris dans un ſujet avec un degré pris dans un autre ſujet, on dira, *Pierre eſt* AUSSI SAVANT, PLUS SAVANT, MOINS SAVANT *que Paul*; c'eſt énoncer en quelque ſorte une *égalité*, une *ſupériorité*, ou une *infériorité* individuelle: mais pour comparer un degré pris dans un ſujet avec chacun des degrés pris dans tous les ſujets d'un certain ordre, on dira, *Pierre eſt* AUSSI SAVANT *qu'aucun juriſconſulte*, ou bien, *Pierre eſt* LE PLUS SAVANT OU LE MOINS SAVANT *des juriſconſultes*; c'eſt énoncer une *égalité*, une *ſupériorité*, ou une *infériorité* univerſelle; ce qu'il faut bien obſerver.

III. Voici le tableau abrégé du ſyſtême des divers ſens graduels dont un même mot eſt ſuſceptible.

Syſtême figuré des ſens graduels.

ABSOLUS.	COMPARATIFS.	
Poſitif, *ſage.*	d'égalité,	*auſſi ſage.*
Ampliat. *très ſage.*	de ſupér.	*plus ſage.*
Diminut. *peu ſage.*	d'infér.	*moins ſage.*

Sans m'arrêter aux dénominations reçues, j'ai ſongé à caractériſer chacun de ces ſens par un nom véritablement tiré de la nature de la choſe; parce que je ſuis perſuadé que la nomenclature exacte des choſes eſt l'un des plus ſolides fondements du véritable ſavoir, ſelon un mot de Coménius que j'ai déja cité ailleurs: *Totius eruditionis poſuit fundamentum, qui nomenclaturam rerum naturæ & artis perdidicit* (Jan. Ling. *Tit. I, period.* iv.)

Or il eſt remarquable que le ſens comparatif ne ſe préſente pas ſous la forme unique à laquelle on a coutume d'en donner le nom; & ſi quelqu'un de ces ſens doit être appelé *Superlatif*, c'eſt

précisément celui que l'on nomme exclusivement *comparatif*, parce que c'est le seul qui énonce le raport de *supériorité*, dont l'idée est nettement désignée par le mot de *Superlatif*.

Sanctius trouvant à redire, comme je fais ici, à l'abus des dénominations introduites à cet égard par la foule des grammairiens (*Minerv. II*, xj), Périzonius observe (*Ibid. not. 1*) que, quand il s'agit de l'usage des choses, il est inutile d'incidenter sur les noms qu'on leur a donnés; parce que ces noms dépendent de l'usage de la multitude, qui est inconstaote & aveugle; & que d'ailleurs il doit en être des noms des différents degrés comme de ceux des cas, des genres, & de tant d'autres, par lesquels les grammairiens se sont contentés de désigner ce qu'il y a de principal dans la chose, vu la difficulté d'inventer des noms qui en exprimassent toute la nature.

Mais je ne donnerai pour réponse à cet habile commentateur de la *Minerve*, que ce que j'ai déja remarqué ailleurs (*voyez* IMPERSONNEL) d'après Bouhours & Vaugelas, sur la nécessité de distinguer un bon & un mauvais usage dans le langage national, & ce que j'en ai inféré par raport au langage didactique. J'ajoûterai ici, pour ce qui concerne la prétendue difficulté d'inventer des noms qui expriment la nature entière des choses, qu'elle n'a de réalité que pour ceux à qui la nature est inconnue; que d'ailleurs, quand on vient à l'aprofondir davantage, la nomenclature doit être réformée d'après les nouvelles lumières, sous peine de ne pas exprimer avec assez d'exactitude ce que l'on conçoit; & que, pour le cas présent, j'ôse me flatter d'avoir employé des dénominations assez justes pour ne laisser aucune incertitude sur la nature des sens graduels.

IV. Il ne reste donc plus qu'à reconnoître comment ils sont rendus dans les langues.

De toutes les manières d'adapter les sens graduels aux mots qui en sont susceptibles, celle qui se présente la première aux yeux de la Philosophie, c'est la variation des terminaisons. Cependant, si l'on excepte le positif, qui est partout la forme primitive & fondamentale du mot, il n'y a aucun des autres qui soit énoncé partout par des terminaisons spéciales. Nous n'en avons aucune, si ce n'est pour le sens *ampliatif* d'un petit nombre de mots consacrés au cérémonial, *sérénissime*, *éminentissime*, &c (*Voyez* Bouhours, *Rem. nouv. tom. 1, pag.* 31[illegible]); & pour le sens comparatif de supériorité de quelques mots empruntés du latin sans égard à l'analogie de notre langue, comme *meilleur*, *pire*, *moindre*, *mieux*, *moins*, *pis*, au lieu de *plus bon*, *plus mauvais*, *plus petit*, *plus bien*, *plus peu*, *plus mal*: mais ces exceptions mêmes en si petit nombre confirment l'universalité de notre analogie.

1°. Le sens *ampliatif* a une terminaison propre en grec, en latin, en italien, & en espagnol; c'est celle que l'on nomme mal à propos le *Superlatif*. Ainsi, *très-sage* se dit en grec σοφώτατος, en latin *sapientissimus*, en italien *sapientissimo*, en espagool *prudentissimo*; mots dérivés des positifs, σοφὸς, *sapiens*, *sapiente*, *prudente*, qui tous signifient *sage*. Dans les langues orientales anciennes, le sens *ampliatif* se marque par la répétition matérielle du positif; & ce tour, qui est propre au génie de ces langues, a quelquefois été imité dans d'autres idiomes: j'ai quelquefois vu des enfants, sous l'impression de la simple nature, dire de quelqu'un, par exemple, qui fuyoit, qu'il étoit *loin, loin*; d'un homme dont la taille les avoit frapés par sa grandeur ou par sa petitesse, qu'il étoit *grand, grand*, ou *petit, petit*, &c: notre *très*, qui nous sert à l'expression du même sens, est l'indication de la triple répétition; mais nous nous servons aussi d'autres adverbes, & c'est la manière de la plupart des langues qui n'ont point adopté de terminaisons *ampliatives*, & spécialement de l'allemand, qui emploie surtout l'adverbe *sehr*, en latin *valdè*, en fraoçois *fort*.

2°. Le sens diminutif se marque presque partout par une expression adverbiale qui se joint au mot modifié, comme *un peu obscur*, *un peu triste*, *un peu froid*. Il y a seulement quelques mots exceptés dans différents idiomes, lesquels reçoivent ce sens diminutif, ou par une particule composante, comme en latin *subobscurus*, *subtristis*; ou par un changement de terminaison, comme en latin *frigidiusculus*, ou *frigidulus*, *tristiculus*, & en espagnol *tristezico*.

3°. Je ne connois aucune langue où le comparatif d'égalité soit exprimé autrement que par une addition adverbiale, *aussi sage*, *aussi loin*: si ce n'est peut-être dans quelques mots exceptés par hasard, comme *tantus*, qui veut dire en latin *tam magnus*.

4°. Le comparatif de supériorité a une terminaison propre en grec & en latin: de σοφὸς, *sage*, vient σοφώτερος, *plus sage*; de même les latins, de *sapiens*, forment *sapientior*. Comme c'est dans ces deux langues le seul des trois sens comparatifs qui y ait reçu une terminaison propre, on donne à l'adjectif, pris sous cette forme, le simple nom de *Comparatif*. Pourvu qu'on l'entende ainsi, il n'y a nul inconvénient, surtout si l'on se rappelle que ce sens comparatif énonce un raport de supériorité, quelquefois individuelle & quelquefois universelle. La langue allemande, & peut-être ses dialectes, a deux terminaisons différentes pour ces deux sortes de supérinrités: quand il s'agira de la supériorité individuelle, ce sera le *comparatif*; & quand il sera question de la supériorité universelle, ce sera véritablement le *Superlatif*: *weis* (sage); *weisser* (plus sage), comparatif; *weisseste* (le plus sage), c'est le *Superlatif*. D'où il suit que ce seroit induire en erreur, que de dire que les allemands ont, comme les latins, trois degrés terminés; le

Superlatif allemand *weiſeſt* n'eſt point du tout l'équivalent du σοφώτατος des grecs, ni du *ſapientiſſimus* des latins, qui tous deux ſignifient *très-ſage*; il ne répond qu'à notre *le plus ſage*.

En italien, en eſpagnol, & en françois, il n'y a aucune terminaiſon deſtinée ni pour le comparatif proprement dit, ni pour le *Superlatif*: on ſe ſert également, dans les trois idiomes, de l'adverbe qui exprime la ſupériorité, *più* en italien, *mas* en eſpagnol, *plus* en françois; *più ſapiente*, italien; *mas prudente*, eſpagnol; *plus ſage*, françois. Voilà le comparatif proprement dit.

Pour ce qui eſt du *Superlatif*, nous ne le différencions du comparatif propre qu'en mettant l'article *le*, *la*, *les*, ou ſon équivalent avec le comparatif: je dis ſon équivalent, non ſeulement pour y comprendre les petits mots *du*, *au*, *des*, *aux*, qui ſont contractés d'une prépoſition & de l'article, mais encore les mots que j'ai appelés *Articles poſſeſſifs*; ſavoir, *mon*, *ma*, *mes*, *notre*, *nos*; *ton*, *ta*, *tes*, *votre*, *vos*; *ſon*, *ſa*, *ſes*, *leur*, *leurs*; parce qu'ils renferment effectivement, dans leur ſignification, celle de l'article avec celle d'une dépendance relative à quelqu'une des trois perſonnes (*Voyez* POSSESSIF). Nous diſons donc au comparatif, *plus grand*, *plus fidèle*, *plus tendre*, *plus cruel*, & par exception, *meilleur*, *moindre*, *&c*; & au *Superlatif*, nous diſons, avec l'article ſimple, *la plus grande de mes paſſions*, *le plus fidèle de vos ſujets*, *le plus tendre de ſes amis*, *les plus cruels de nos ennemis*, *le meilleur de tes domeſtiques*, *le moindre de leurs ſoucis*; ce qui eſt au même degré que ſi l'on mettoit l'article poſſeſſif avant le comparatif, & que l'on dît, *ma plus grande paſſion*, *votre plus fidèle ſujet*, *ſon plus tendre ami*, *nos plus cruels ennemis*, *ton meilleur domeſtique*, *leur moindre ſouci*.

Nous conſervons au *Superlatif* la même forme qu'au comparatif, parce qu'en effet l'un exprime comme l'autre un rapport de ſupériorité; mais le *Superlatif* exige de plus l'article ſimple ou l'article poſſeſſif: & c'eſt par là qu'eſt déſignée la différence des deux ſens. Sur quoi eſt fondé cet uſage?

Quand on dit, par exemple, *Ma paſſion eſt plus grande que ma crainte*, on exprime tout; & le terme comparé, *ma paſſion*, & le terme de comparaiſon, *ma crainte*; & le raport de ſupériorité de l'un à l'égard de l'autre, *plus grande*; & la liaiſon des deux termes enviſagés ſous cet aſpect, *que*: ainſi, l'eſprit voit clairement qu'il y a un raport de ſupériorité individuelle.

Mais quand on dit, *La plus grande de mes paſſions*, l'analyſe eſt différente: *la* annonce néceſſairement un nom appellatif, c'eſt ſa deſtination immuable, & les circonſtances de la phraſe n'en déſignent pas d'autres que *paſſion*; ainſi, il faut d'abord dire par ſupplément *la* (paſſion) *plus grande*: la prépoſition *de*, qui ſuit, ne peut pas tomber ſur *grande*, cela eſt évident; ni ſur *plus grande*, nous ne parlons jamais ainſi; elle tombe donc ſur un nom appellatif encore ſouſentendu, & comme il s'agit ici d'une ſupériorité univerſelle, il me ſemble que le ſupplément le plus naturel eſt *la totalité*, & qu'il faut dire par ſupplément (la totalité) *de mes paſſions*: mais ce ſupplément doit tenir par quelque lien particulier à l'enſemble de la phraſe, & d'ailleurs *plus grande*, n'étant plus qu'un ſimple comparatif, exige un *que* & un terme individuel de comparaiſon; je ferois donc ainſi l'analyſe entière de la phraſe, *la* (paſſion) *plus grande* que les autres (paſſions de la totalité) *de mes paſſions*; ce qui exprime bien clairement la ſupériorité univerſelle qui caractériſe le *Superlatif*.

Si on dit au contraire, *ma plus grande paſſion*, la ſuppreſſion totale du terme de comparaiſon eſt le ſigne autoriſé par l'uſage, pour déſigner que c'eſt la totalité des autres objets de même nom, & que la phraſe ſe réduit analytiquement à celle-ci; *ma paſſion plus grande* (que toutes mes autres paſſions).

Dans ces deux cas, l'article ſimple ou poſſeſſif, ſervant à individualiſer l'objet qualifié par le comparatif, eſt le ſigne naturel qu'on doit le regarder comme extrait, à cet égard, de la totalité des autres objets de même nature ſoumis à la même qualification.

5°. Le comparatif d'infériorité eſt exprimé par l'adverbe qui marque l'infériorité, du moins dans toutes les langues dont j'ai connoiſſance: les grecs diſent ἧσσον σοφός; les latins, *minus ſapiens*; les italiens, *meno ſapiente*; les eſpagnols, *menos prudente*; & nous, *moins ſage*.

Comme *moins* eſt par lui-même comparatif, ſi nous avons beſoin d'en exprimer le ſens *ſuperlatif*, nous le feſons, comme il vient d'être dit, par l'addition de l'article ſimple ou poſſeſſif, *le moins inſtruit des enfants*, *votre moins belle robe*.

V. L'expoſition que je viens de faire du ſyſtême des ſens graduels ſeroit incomplète, ſi je ne fixois pas les eſpèces de mots qui en ſont ſuſceptibles. Tout le monde conviendra ſans doute que grand nombre d'adjectifs & d'adverbes ſont dans ce cas: mais il paroîtra peut-être ſurprenant à quelques-uns, ſi j'avance qu'un grand nombre de verbes ſont également ſuſceptibles des ſens graduels, & qu'il auroit pu arriver, dans quelques idiomes, que l'uſage les y eût caractériſés par des terminaiſons propres; cependant la choſe eſt évidente.

Les adjectifs & les adverbes qui peuvent recevoir les différents ſens graduels, & conſéquemment des terminaiſons qui y ſoient adaptées, ne le peuvent, que parce que la qualité qui en conſtitue la ſignification individuelle, eſt en ſoi ſuſceptible

de plus & de moins : il eſt donc néceſſaire que tout verbe, dont la ſignification individuelle préſente à l'eſprit l'idée d'une qualité ſuſceptible de plus & de moins, ſoit également ſuſceptible des ſens gradués, & puiſſe recevoir de l'uſage des terminaiſons qui y ſoient relatives.

			Adjectif.	Adverbe.	Verbe.
Sens	Absolus.	Poſitif,	*amoureux.*	*amoureuſement.*	*aimer.*
		Ampliatif,	*très-amoureux.*	*très-amoureuſement.*	*aimer beaucoup.*
		Diminutif,	*un peu amoureux.*	*un peu amoureuſement.*	*aimer un peu.*
	Comparatifs.	d'égalité,	*auſſi amoureux.*	*auſſi amoureuſement.*	*aimer autant.*
		de ſupériorité,	*plus amoureux.*	*plus amoureuſement.*	*aimer plus.*
		d'infériorité,	*moins amoureux.*	*moins amoureuſement.*	*aimer moins.*

Quant à la poſſibilité des terminaiſons qui caractériſeroient, dans les verbes, ces différents ſens, c'eſt un point qui eſt inſéparable de la ſuſceptibilité même des ſens, puiſque l'uſage eſt d'ailleurs le maître abſolu d'exprimer comme il lui plaît tout ce qui eſt de l'objet de la parole. Cela ſe juſtifie d'ailleurs par pluſieurs uſages particuliers des langues.

1°. La voix active & la voix paſſive des latins donnent un exemple qui auroit pu être étendu davantage. Si l'uſage a pu établir ſur un même radical des variations pour deux points de vûe ſi différents, rien n'empêchoit qu'il n'en introduiſît d'autres pour d'autres vûes; & quoique l'on ne trouve point de terminaiſons graduelles dans les verbes latins, on y rencontre au moins quelques verbes compoſés, qui par là en ont le ſens : *amare* (aimer), eſt le poſitif; *adamare* (aimer ardemment), c'eſt l'*ampliatif*. » La prépoſition *per* (dit l'auteur des *Recherches ſur la langue latine*, *ch.* xiv, *p.* 328) » eſt, dans tous les verbes, comme auſſi dans les » noms adjectifs & les adverbes, augmentative de » ce que ſignifie le ſimple; & dans le plus grand » nombre des verbes, elle y équipolle à l'un de ces » adverbes françois, *beaucoup*, *grandement*, *for-* » *tement*, *parfaitement* ou *en perfection*, *tout* » *à fait*, *entièrement* » : il eſt aiſé de reconnoître à ces traits le ſens *ampliatif*; *malo* eſt en quelque ſorte le comparatif de ſupériorité de *volo*, &c.

2°. Les terminaiſons d'un même verbe hébraïque ſont en bien plus grand nombre, puiſqu'à s'en tenir à la doctrine de Maſclef, laquelle eſt beaucoup plus reſtreinte que celle des autres hébraïſants, le même verbe radical reçoit juſqu'à cinq formes différentes, que l'on appelle *Conjugaiſons*, mais que j'appellerois plus volontiers des *Voix* : ainſi, l'on dit מסר (meſar) *tradidit*, נמסר (noumeſar) *traditus eſt*; המסיר (hemeſir) *tradere fecit*; המסר (hemeſar) *tradi fecit*; התמסר (hethmeſar) *ſe tradidit*. Sur quoi il faut obſerver que je ſuis ici la méthode de Maſclef pour la lecture des mots hébreux.

3°. La langue laponne, que nous ne ſoupçonnons peut-être pas de mériter la moindre attention de notre part, nous préſente néanmoins l'exemple d'une dérivation bien plus riche encore par rapport aux verbes : on y trouve *laidet*, conduire; *laidelet*, continuer l'action de conduire; *laidetet*, faire conduire; *laidetallet*, ſe faire conduire; *laidegaetet*, commencer à conduire; *laideſtet*, conduire un peu (c'eſt le ſens diminutif); *laidanet*, être conduit de plein gré; *laidanovet*, être conduit malgré ſoi ou ſans s'aider; *laidetalet*, empêcher de conduire. *Voyez* les Notes ſur le *chap.* iij de la *Deſcription hiſtorique de la Laponie ſuédoiſe*, traduite de l'allemand par M. de Kéralio de Gourlay, aujourd'hui de l'Acad. royale des Inſcriptions & Belles-Lettres.

Je terminerois ici cet article, ſi je ne me rappelois d'avoir vu, dans les Mémoires de Trévoux (octobre 1759, *II. vol. pag.* 2668), une *Lettre de M. de Wailly aux auteurs de ces Mémoires, ſur quelques expreſſions de notre langue*, laquelle peut donner lieu à quelques obſervations utiles. Ce grammairien y examine trois expreſſions, dont les deux premières ont déja été diſcutées par Vaugelas (*Rem.* 514 & 85), & la troiſième par l'abbé Girard (*Vrais principes*, *diſc.* xi, *t. II*, *pag.* 218). Je ne parlerai point ici de la première ni de la troiſième, qui ſont étrangères à cet article, & je ne m'arrêterai qu'à la ſeconde, qui y a un raport direct. Rien de mieux que les obſervations de M. de Wailly ſur la *Rem.* 85 de Vaugelas, & je ſouſcris à tout ce qu'il en penſe; je crois cependant qu'il auroit encore dû relever ici quelques fautes échapées à Vaugelas, ne fût-ce que pour en arrêter les ſuites, parce qu'on prend volontiers les grands hommes pour modèles.

Cet académicien énonce ainſi ſa règle : *Tout adjectif mis après le ſubſtantif*, *avec ce mot* plus *entre deux*, *veut toujours avoir ſon article*, *& cet article ſe met immédiatement devant* plus *& toujours au nominatif*, *quoique l'article du ſubſtantif qui va devant ſoit en un autre cas*, *quelque cas que ce ſoit*. Il applique enſuite la règle à cet exemple : *C'eſt la coutume des peuples les plus barbares*.

Or indépendamment de la doctrine des cas, qui eſt inſoutenable dans notre langue (*voyez* Cas), il eſt notoirement faux que tout adjectif mis après ſon ſubſtantif, avec ce mot *plus* entre deux, veuille toujours avoir ſon article : en voici la preuve dans

dans un exemple que M. de Wailly cite lui-même, ſans en faire la remarque; *Je parle d'une matière plus délicate que brillante:* il n'y a point là d'article avant *plus*, & il ne doit point y en avoir, quoique l'adjectif ſoit après ſon ſubſtantif.

Il ſemble que Vaugelas ait ſenti le vice de ſon énoncé, & qu'il ait voulu en prévenir l'impreſſion. » Au reſte, dit-il plus bas, quand il eſt parlé » de *plus* ici, c'eſt de celui qui n'eſt pas pro- » prement comparatif, mais qui ſignifie *très*, » comme aux exemples que j'ai propoſés ». Mais, comme l'obſerve très-bien Patru, » ce *plus* eſt » pourtant comparatif dans les exemples raportés » par l'auteur: car en cette façon de parler (*c'eſt* » *la coutume des peuples les* plus *barbares*), » on ſouſentend *de la terre, du monde*, & autres » ſemblables qui n'y ſont pas exprimés . . . . . » L'adverbe *très* ne peut convenir avec ces ma- » nières de parler ». J'ajoûterai à cette excellente critique de Patru, qu'il me ſemble avoir aſſez prouvé que notre *plus* eſt toujours le ſigne d'un raport de ſupériorité, & conſéquemment qu'il exprime toujours un ſens comparatif; au lieu que notre *très* ne marque qu'un ſens *ampliatif*, qui eſt eſſenciellement abſolu, d'où vient que ces deux mots ne peuvent jamais être ſynonymes: ce que Vaugelas enviſageoit donc & qu'il n'a pas exprimé, c'eſt la diſtinction de la ſupériorité individuelle & de la ſupériorité univerſelle, dont l'une eſt marquée par *plus* ſans article, & l'autre par *plus* précédé immédiatement d'un article ſimple ou d'un article poſſeſſif; ce qui fait la différence du *Comparatif* propre & du *Superlatif*.

Outre ce mal-entendu, Vaugelas s'eſt encore aperçu lui-même, dans ſa règle, d'un autre défaut qu'il a voulu corriger; c'eſt qu'elle eſt trop particulière, & ne s'étend pas à tous les cas où la conſtruction dont il s'agit peut avoir lieu; c'eſt pourquoi il ajoûte: » Ce que j'ai dit de *plus* » s'entend auſſi de ces autres mots *mieux, plus mal,* » *moins mal* ». Mais cette addition même eſt encore inſuffiſante, puiſque l'adjectif comparatif *meilleur* eſt encore dans le même cas, ainſi que tous les adverbes qui ſeront précédés de *plus* ou de *moins*, lorſqu'ils précèdent eux-mêmes & qu'ils modifient un adjectif mis après ſon ſubſtantif, pour parler le langage ordinaire. Exemple, *Je parle du vin le meilleur que l'on puiſſe faire dans cette province, du ſyſtême le plus ingénieuſement imaginé, le moins heureuſement exécuté, le plus cût réprouvé*, &c.

Puiſque M. de Wailly avoit pris cette remarque de Vaugelas en conſidération, il devoit, ce me ſemble, relever tous les défauts de la règle propoſée par l'académicien & des corrections même qu'il y avoit faites, & ramener le Tout à une énonciation plus générale, plus claire, & plus préciſe. Voici comme je rectifierois la règle, d'après les principes que j'ai poſés, ſoit dans cet article ſoit dans tout autre: *Si un adjectif* ſuperlatif *ou précédé d'un adverbe* ſuperlatif *qui le modifie, ne vient qu'après le nom auquel il ſe raporte, quoique le nom ſoit accompagné de ſon article, il faut pourtant répéter l'article ſimple avant le mot qui exprime le raport de ſupériorité, mais ſans répéter la prépoſition dont le nom peut être le complément grammatical.*

Vaugelas, non content d'établir une règle, cherche encore à en rendre raiſon; & celle qu'il donne pourquoi on ne répète pas avant le *Superlatif* la prépoſition qui peut être avant le nom, *c'eſt*, dit-il, *parce qu'on y ſouſentend ces deux mots*, qui ſont, *ou* qui furent, *ou* qui ſera, *ou quelque autre temps du verbe ſubſtantif avec* qui. Voici ſur cela la critique de M. de Wailly.

» Si l'on ne met point, dit-il, la prépoſition *de* ou *à* entre le *Superlatif* & le ſubſtantif » [il auroit dit la même choſe de toute autre prépoſition, s'il n'avoit été préoccupé, contre ſon intention même, de l'idée des cas dont Vaugelas fait mention], » ce n'eſt pas, comme l'a cru Vau- » gelas, parce qu'on y ſouſentend ces mots *qui* » *ſont, qui furent*, ou *qui ſera*, &c; c'eſt parce » que la prépoſition n'eſt point néceſſaire en » ce cas entre l'adjectif & le ſubſtantif ». Mais ne puis-je pas demander à M. de Wailly pourquoi la prépoſition n'eſt point néceſſaire entre l'adjectif & le ſubſtantif, ou plus tôt n'eſt-ce pas à cette queſtion même que Vaugelas vouloit répondre? Quand on veut rendre raiſon d'un fait grammatical, c'eſt pour expliquer la cauſe d'une loi de Grammaire; car ce ſont les faits qui y font loi. La remarque de M. de Wailly ſignifie donc que *la prépoſition n'eſt point néceſſaire en ce cas, parce qu'elle n'y eſt point néceſſaire.* Or aſſûrément il n'y a perſonne qui ne voye évidemment juſqu'à quel point eſt préférable l'explication de Vaugelas. La néceſſité de répéter l'article avant le mot comparatif vient du choix que l'uſage de notre langue en a fait pour déſigner la ſupériorité univerſelle, au moyen de tous les ſuppléments dont l'article réveille l'idée, & que j'ai détaillés plus haut: ce beſoin de l'article ſuppoſe enſuite la répétition du nom qualifié, lequel ne peut être répété que comme partie d'une propoſition incidente, ſans quoi il y auroit pléonaſme; & cette propoſition incidente eſt amenée tout naturellement par *qui ſont, qui furent, qui ſera*, &c: donc ces mots doivent eſſenciellement être ſuppléés, & dès lors la prépoſition qui précède leur antécédent, n'eſt plus néceſſaire dans la propoſition incidente, qui eſt indépendante, dans ſa conſtruction, de toutes les parties de la principale.

» Comme il eſt ici queſtion du *Superlatif*, dit enſuite M. de Wailly, » permettez-moi d'obſerver » que le célèbre du Marſais pourroit bien s'être » trompé, quand il a dit dans cette phraſe, *Deo-* » *rum antiquiſſimus habebatur Cœlum*, c'eſt » comme s'il y avoit *Cœlum habebatur antiquiſ-* » *ſimus* (*è numero*) *deorum*. Il me ſemble que

» c'eſt *deus* qui eſt ſouſentendu : *Cœlum habebatur antiquiſſimus* (*deus*) *deorum*. En effet, » comme je l'ai remarqué dans ma Grammaire, » quand nous diſons, *Le Luxembourg n'eſt pas* » *la moins belle des promenades de Paris*, c'eſt » comme s'il y avoit, *Le Luxembourg n'eſt pas* » *la moins belle* (*promenade*) *des promenades* » *de Paris* : & n'eſt-ce pas à cauſe de ce ſubſtantif » ſouſentendu que le *Superlatif* relatif eſt ſuivi » en françois de la prépoſition *de*, & en latin d'un » génitif ?

M. de Wailly pourroit bien s'être trompé lui-même en plus d'une manière. 1°. Il s'eſt trompé en prenant occaſion de ſes remarques ſur une règle qui concerne les *Superlatifs* françois, pour critiquer un principe qui concerne la ſyntaxe des *Superlatifs* latins, & qui n'a aucune analogie avec la règle en queſtion : *Non erat his locus*. 2°. Il s'eſt trompé, je crois, dans ſa critique ; & voici les raiſons que j'ai de l'avancer.

Il eſt vrai que, dans la phraſe latine du P. Jouvenci, interprétée par du Marſais, *deus* eſt ſouſentendu ; & cela eſt même indiqué par deux endroits du texte : l'adjectif *antiquiſſimus* ſuppoſe néceſſairement un nom maſculin au nominatif ſingulier ; & d'autre part *deorum*, qui eſt ici le terme de la comparaiſon énoncée par l'enſemble de la phraſe, démontre que ce nom doit être *deus*, parce que, dans toute comparaiſon, les termes comparés doivent être homogènes. Mais il ne s'enſuit point que ce ſoit à cauſe du nom ſouſentendu *deus*, que l'adjectif *antiquiſſimus* eſt ſuivi du génitif *deorum* : ou bien la propoſition n'eſt point comparative, & dans ce cas, *Cœlum habebatur antiquiſſimus deus deorum* (en regardant *deorum* comme complément de *deus*) ſignifie littéralement, *le Ciel étoit réputé le très-ancien dieu des dieux*, c'eſt à dire, *le très-ancien dieu* créateur & maître des autres *dieux* ; de même que *Deus deorum dominus loquutus eſt* (*Pſ.* xlix, 1) ſignifie *Dieu le ſeigneur des dieux a parlé*. Car le génitif *deorum*, appartenant au nom *Deus*, ne peut lui apartenir que dans ce ſens ; & alors il ne reſte rien pour énoncer le ſecond terme de la comparaiſon, puiſqu'il eſt prouvé qu'*antiquiſſimus* par lui-même n'a que le ſens *ampliatif*, & nullement le ſens *ſuperlatif* ou de comparaiſon.

Quand la phraſe où eſt employé un adjectif *ampliatif* a le ſens *ſuperlatif*, la comparaiſon y eſt toujours rendue ſenſible par quelque autre mot que cet adjectif, & c'eſt communément par une prépoſition : *ANTE alios pulcherrimus omnes* (très-beau au deſſus de tous les autres, c'eſt à dire, *le plus beau de tous* ; & afin qu'on ne penſe pas que ce *plus beau de tous* n'eſt que *le moins laid*, l'auteur ne dit pas ſimplement *ante alios pulcher*, mais *pulcherrimus*, très-beau, réellement beau) ; de même *famoſiſſima SUPER cæteras cœna* ; *INTER omnes maximus* ; *EX omnibus doctiſſimus*. Quelquefois auſſi l'idée de la comparaiſon eſt ſeulement indiquée par le génitif qui eſt une partie du ſecond terme de la comparaiſon ; mais il n'en eſt pas moins néceſſaire de retrouver, par l'analyſe, la prépoſition qui ſeule exprime la comparaiſon : dans ce cas, il faut ſuppléer auſſi le complément de la prépoſition, qui eſt le nom ſur lequel tombe le génitif exprimé.

Il réſulte de là qu'il faut ſuppléer l'une des prépoſitions uſitées dans les exemples que l'on vient de voir, & lui donner pour complément immédiat un nom appellatif, dont le génitif exprimé dans le texte puiſſe être le complément déterminatif : & comme le ſens préſente toujours dans ce cas l'idée d'une ſupériorité univerſelle, le nom appellatif le plus naturel me ſemble être celui qui énoncera la totalité, comme *univerſa turba*, *numerus integer*, &c ; de même que, pour la phraſe françoiſe, j'ai prouvé qu'il falloit ſuppléer *la totalité* avant la prépoſition *de*.

Ainſi, *deorum antiquiſſimus habebatur Cœlum*, ne peut pas mieux être interprété qu'en diſant : *Cœlum habebatur* (*deus*) *antiquiſſimus* (*ante univerſam turbam*) *deorum*, ou (*ſuper univerſam turbam*) *deorum*, ou (*inter univerſam turbam*) *deorum*, ou enfin (*ex integro numero*) *deorum*. Si du Marſais s'eſt trompé, ce n'eſt qu'en omettant *deus* & l'adjectif *integro*, qui eſt néceſſaire pour indiquer la ſupériorité univerſelle ou le ſens *ſuperlatif*.

Il en eſt de même de la phraſe françoiſe de M. de Wailly, *Le Luxembourg n'eſt pas la moins belle des promenades de Paris* : ſelon l'analyſe que j'ai indiquée plus haut & qui ſe raproche beaucoup de celle qu'exige le génie de la langue latine, elle ſe réduit à celle-ci ; *Le Luxembourg n'eſt pas la* (promenade) *moins belle* (que les autres promenades de la totalité) *des promenades de Paris*. Si ce grammairien trouvoit dans mes ſupplémens trop de prolixité ou trop peu d'harmonie, je le prierois de revoir plus haut ce que j'ai déja répondu à une pareille objection ; & j'ajoûte ici que cette prolixité analytique ne doit être condannée, qu'autant que l'on détruiroit les principes raiſonnés qui en ſont le fondement & que je crois établis ſolidement. (*M. BEAUZÉE.*)

SUPIN, ſ. m. *Terme de Grammaire*. Le mot latin *Supinus* ſignifie proprement *couché ſur le dos* ; c'eſt l'état d'une perſonne qui ne fait rien, qui ne ſe mêle de rien. Sur quel fondement a-t-on donné ce nom à certaines formes des verbes latins, comme *amatum*, *monitum*, *rectum*, *auditum*, &c ? Sans entrer dans une diſcuſſion inutile des différentes opinions des grammairiens anciens & modernes ſur cette queſtion, je vas propoſer la mienne, qui n'aura peut-être pas plus de ſolidité, mais qui me paroît du moins plus vraiſemblable.

Les verbes appelés *neutres* par le commun des grammairiens, comme *ſum*, *exiſto*, *fio*, *ſto*, &c ;

Digitized by Google

Diomède dit, au raport de Voſſius (*Anal. III.* 2), que le nom de *Supins* leur fut donné par les anciens, *quod nempe velut otioſa reſupinaque dormiant, nec actionem, nec paſſionem ſignificantia.* Si les anciens ont adopté dans ce ſens le terme de *Supin* comme pouvant devenir propre au langage grammatical, c'eſt aſſûrément dans le même ſens qu'il a été donné à la partie des verbes qui l'a retenue juſqu'à préſent; & c'eſt avec beaucoup de juſtice qu'il en eſt aujourdhui la dénomination excluſive. Qu'il me ſoit permis, pour le prouver, de faire ici une petite obſervation métaphyſique.

Quand une puiſſanee agit, il faut diſtinguer l'*action*, l'*acte*, & la *paſſion*. L'*acte* eſt l'effet qui réſulte de l'opération de la puiſſance, *res acta*, mais conſidéré en ſoi & ſans aucun raport à la puiſſance qui l'a produit, ni au ſujet ſur qui eſt tombée l'opération; c'eſt l'effet vu dans l'abſtraction la plus complète. L'*action*, c'eſt l'opération même de la puiſſance; c'eſt le mouvement, phyſique ou moral, qu'elle ſe donne pour produire l'effet, mais ſans aucun raport au ſujet ſur qui peut tomber l'opération. La *paſſion* enfin, c'eſt l'impreſſion produite par l'*acte* dans le ſujet ſur qui eſt tombée l'opération. Ainſi, l'*acte* tient en quelque manière le milieu entre l'*action* & la *paſſion*; il eſt l'effet immédiat de l'*action*, & la cauſe immédiate de la *paſſion*; il n'eſt ni l'*action* ni la *paſſion*. Qui dit *action*, ſuppoſe une puiſſance qui opère; qui dit *paſſion*, ſuppoſe un ſujet qui reçoit une impreſſion; mais qui dit *acte*, fait abſtraction, & de la puiſſance active, & du ſujet paſſif.

Or voilà juſtement ce qui diſtingue le *Supin* des verbes: *amare* (aimer) exprime l'action; (*amari* (être aimé) exprime la paſſion; *amatum* (aimé) exprime l'acte.

De là vient 1°. que le *Supin amatum* peut être mis à la place du prétérit de l'infinitif, & qu'il a eſſenciellement le ſens prétérit dès qu'on le met à la place de l'action. *Dictum eſt* (l'acte de dire eſt, & par conſéquent l'action de dire a été), parce que l'action eſt néceſſairement antérieure à l'acte, comme la cauſe à l'effet; ainſi, *dictum eſt* a le même ſens que *dicere fuit* ou *dixiſſe eſt* pourroient avoir, ſi l'uſage les avoit autoriſés.

De là vient 2°. que le prétérit du participe paſſif en françois, en italien, en eſpagnol, & en allemand, ne diffère du *Supin*, qu'en ce que le participe eſt déclinable, & que le *Supin* ne l'eſt pas: *Supin* indéclinable; *loué*, françois, *lodato*, italien, *alabado*, eſpagnol, *gelobet*, allemand; prétérit du participe paſſif déclinable; *loué*, *ée*, françois, *lodato*, *ta*, italien, *alabado*, *da*, eſpagnol, *gelobter*, *te*, *tes*, allemand. Et il y a encore à remarquer que le *Supin* & le participe, dans la langue allemande, ont tous deux la particule prépoſitive *ge*, qui eſt le ſigne de l'antériorité, & qui ne ſe trouve que dans ces deux parties du verbe *loben* (louer); ce qui confirme grandement mes obſervations précédentes.

De là vient 3°. que le *Supin*, n'exprimant ni action ni paſſion, a pu ſervir, en latin, à produire des formes actives & paſſives, comme il a plu à l'uſage; parce que la diverſité des terminaiſons ſert à marquer celle des idées acceſſoires qui ſont ajoutées à l'idée fondamentale de l'acte énoncé par le *Supin*: ainſi, le futur du participe actif *amaturus*, *a*, *um*, & le prétérit du participe paſſif *amatus*, *a*, *um*, ſont également dérivés du *Supin*.

Je ne m'étendrai pas davantage ici ſur la nature du *Supin*, ni ſur la réalité de ſon exiſtence dans notre langue, & dans celles qui ont des procédés pareils à la nôtre (*voyez* PARTICIPE, *art. II*): mais j'ajoûterai ſeulement quelques remarques, qui ſont des ſuites néceſſaires de la nature même de la choſe.

1°. Le *Supin* eſt véritablement verbe, & fait une partie eſſencielle de la conjugaiſon, puiſqu'il conſerve l'idée différencielle de la nature du verbe, celle de l'exiſtenee ſous un attribut, qui eſt marquée dans le *Supin* par le raport d'antériorité qui le met dans la claſſe des prétérits. *Voyez* VERBE, PRÉTÉRIT, & TEMPS.

2°. Le *Supin* eſt véritablement nom, puiſqu'il peut, comme les noms, être ſujet d'un autre verbe ou complément objectif d'un verbe relatif, ou complément d'une prépoſition. *Itum eſt, itum erat, itum erit*; le *Supin* eſt ici le ſujet du verbe ſubſtantif, & conſéquemment au nominatif: c'eſt la même choſe dans cette phraſe de Tite-Live (*vij*, 8) *Diu non perlitatum tenuerat dictatorem*, littéralement *n'avoit pas fait pendant long temps de ſacrifices agréables aux dieux avoit retenu le dictateur*, car *perlitare* ſignifie *faire des ſacrifices agréables aux dieux, des ſacrifices heureux & de bon augure*; c'eſt à dire, *ce qui avoit retenu le dictateur, c'eſt que depuis long temps on n'avoit point fait de ſacrifices favorables*. Dans Varron, *Me in Arcadiâ ſcio ſpectatum ſuem*; le *Supin* eſt complément objectif de *ſcio*, & littéralement *ſcio ſpectatum* veut dire *je ſais avoir vu*. Enfin dans Salluſte, *Nec ego vos ultum injurias hortor*; le *Supin* eſt complément de la prépoſition *ad* ſouſentendue ici, & communément exprimée après le verbe *hortor*.

3°. Le *Supin*, à proprement parler, n'eſt ni de la voix active ni de la voix paſſive, puiſqu'il n'exprime ni l'action ni la paſſion, mais l'acte: cependant comme il ſe conſtruit plus ſouvent comme la voix active que comme la voix paſſive, parce qu'on le raporte plus fréquemment au ſujet objectif qu'à la puiſſance qui produit l'acte; il convient plus tôt de le mettre dans le paradigme de la conjugaiſon active. En effet, on le trouve ſouvent employé avec l'accuſatif pour régime, & jamais la prépoſition *à* ou *ab* avec l'ablatif ne lui ſert de complément dans le ſens paſſif; car *impetratum eſt à conſuetudine* (Cic.), le dit

comme on diroit à l'actif *impetravimus à consuetudine.*

4°. Le *Supin* doit être placé dans l'infinitif, puisqu'il est communément employé pour le prétérit de l'infinitif: *dictum est* pour *dixisse est*, équivalent de *dicere fuit* (on a dit).

5°. Quelques grammairiens ont prétendu que le *Supin* en *u* n'est pas un *Supin*, mais l'ablatif d'un nom verbal dérivé du *Supin*, lequel est de la quatrième déclinaison: je crois qu'ils se sont trompés. Les noms verbaux de la quatrième déclinaison diffèrent de ceux de la troisième, en ce que ceux de la quatrième expriment en effet l'acte, & ceux de la troisième l'action: ainsi, *visio*, c'est l'action de voir, *visus* en est l'acte; *pactio*, l'action de traiter, *pactus*, l'acte même ou le traité; *actio* & *actus*, d'où nous viennent *action* & *acte*. Or le *Supin* ayant un nominatif & un accusatif, & surtout un accusatif qui est souvent régi par des prépositions, pourquoi n'auroit-il pas un ablatif pour la même fin? On répond que l'ablatif devroit être en o, à cause du nominatif en *um*. Mais il est vraisemblable que l'usage a proscrit l'ablatif en o, pour empêcher qu'on ne le confondît avec celui du participe passif, & que ce qui a donné la préférence à l'ablatif en *u*, c'est qu'il presente toujours l'idée fondamentale du *Supin*, l'idée simple de l'acte, soit qu'on le regarde comme apartenant au *Supin*, soit qu'on le raporte au nom verbal de la quatrième déclinaison, quand il en existe: car tous les verbes n'ont pas produit ce nom verbal; & cependant plusieurs, dans ce cas-là même, ne laissent pas d'avoir le *Supin* en *u*; ce qui confirme l'opinion que j'établis ici. (*M. BEAUZÉE.*)

SUPPLÉMENT, s. m. En *Grammaire*, on appelle *Supplément*, les mots que la construction analytique ajoûte, pour la plénitude du sens, à ceux qui composent la phrase usuelle. Par exemple, dans cette phrase de Virgile (*Ecl.* ix, 1): *Quo te, Mœri, pedes?* il n'y a que quatre mots; mais l'analyse ne peut en développer le sens, qu'en y en ajoutant plusieurs autres. 1°. *Pedes*, au nominatif pluriel, exige un verbe pluriel dont il soit le sujet; & *te*, qui paroît ici sans relation, en sera le régime objectif: d'autre part *quo*, qui exprime un complément circonstanciel du lieu de tendance, indique que ce verbe doit exprimer un mouvement qui puisse s'adapter à cette tendance vers un terme: le concours de toutes ces circonstances assigne exclusivement à l'analyse le verbe *ferunt*. 2°. *Quo* est un adverbe conjonctif, qui suppose un antécédent; & la suppression de cet antécédent indique aussi que la phrase est interrogative: ainsi, l'analyse doit *suppléer* & le verbe interrogatif & l'antécédent de *quo*, qui servira de complément à ce verbe (*voyez* INTERROGATIF, RELATIF): le verbe interrogatif est *dic*, auquel on peut ajouter *mihi*, ainsi que Virgile lui-même l'a dit au commencement de la troisième Églogue, *Dic mihi, Dameta, cujum pecus:* le complément objectif de *dic* sera *eum locum*, exigé par le sens de *quo;* par conséquent le *Supplément* total qui doit précéder *quo*, c'est *dic mihi eum locum.* La construction analytique pleine est donc: *Mœri* dic mihi eum locum *quo pedes* ferunt *te;* où l'on voit un *Supplément* d'un seul mot *ferunt*, & un autre de quatre, *dic mihi eum locum.*

Quoique la pensée soit essenciellement une & indivisible, la parole ne peut en faire la peinture, qu'au moyen de la distinction des parties que l'analyse y envisage dans un ordre successif. Mais cette décomposition même oppose, à l'activité de l'esprit qui pense, des embarras qui se renouvellent sans cesse, & donne, à la curiosité agissante de ceux qui écoutent ou qui lisent un discours, des entraves sans fin. De là la nécessité générale de ne mettre, dans chaque phrase, que les mots qui y sont les plus nécessaires, & de supprimer les autres, tant pour aider l'activité de l'esprit, que pour se raprocher le plus qu'il est possible de l'unité indivisible de la pensée, dont la parole fait la peinture.

Est brevitate opus, ut currat sententia, neuve
Impediat verbis lassas onerantibus aures.

Ce que dit ici Horace (l. *Sat.* x, 9, 10) pour caractériser le style de la Satire, nous pouvons donc en faire un principe général de l'Élocution; & ce principe est d'une nécessité si grande & si universellement sentie, qu'il a influé sur la syntaxe de toutes les langues: point de langues sans ellipses, & même sans de fréquentes ellipses. Mais on doit regarder comme la devise caractéristique de l'Ellipse ce mot de Cicéron, *Obstat quidquid non adjuvat:* on n'y supprime en effet que ce qui est superflu pour l'intelligence du sens; & ce qu'on supprime n'est superflu, que parce qu'il est assez désigné par ce qui reste.

Il ne faut donc pas s'imaginer que le choix & la manière des *Supplements* soient abandonnés au caprice des particuliers, ni même que quelques exemples autorisés par l'usage d'une langue puissent y fonder une loi générale d'analogie: l'Ellipse est elle-même une exception à un principe général, qui ne doit & qui ne peut être anéanti; & il le seroit par le fait, si l'exception devenoit générale. L'usage, par exemple, de la langue latine permet de dire elliptiquement, *Vivere Romæ, Lugduni* (vivre à Rome, à Lyon), au lieu de la phrase pleine, *Vivere in urbe Romæ, in urbe Lugduni;* mais on feroit un solécisme, si on alloit dire, par une fausse analogie, *vivere Athenarum* pour *in urbe Athenarum*, ou pour *Athenis* (vivre à Athènes), *ire Romæ, Lugduni*, pour *ire in urbem Romæ, in urbem Lugduni*, ou pour *ire Romam, Lugdunum* (aller à Rome, à Lyon): c'est que *vivere Romæ, Lugduni* est une phrase que l'usage n'autorise, que pour les noms propres de villes qui sont singuliers & de l'une des deux premières déclinaisons, quand ces villes sont le lieu de la scène,

Digitized by Google

ou, comme disent les Rudiments, à la question *ubi*; dans d'autres circonstances, l'usage veut que l'on suive l'analogie générale, ou n'en permet que des écarts d'une autre espèce.

Or s'il est vrai, comme on ne peut pas en douter, qu'une ellipse usitée ne peut pas fonder une analogie générale; c'est une conséquence nécessaire aussi, que de l'analogie générale on ne peut pas conclure contre la réalité de l'ellipse particulière. C'est pourtant ce que fait, dans sa préface, l'auteur d'un *Rudiment*. » Il ne rencontre pas plus » juste, dit-il en parlant de Sanctius, quand il » dit que cette phrase, *natus Romæ*, est l'abrégé » de celle-ci, *natus in urbe Romæ*; puisque, » avec son principe, on diroit également *natus* » *Athenarum*, qui seroit aussi l'abrégé de celle-» ci, *natus in urbe Athenarum* ». Il est évident que cet auteur prend acte de l'analogie générale, qui ne permet pas de dire à la faveur de l'Ellipse, *natus Athenarum*, pour en conclure que, quoiqu'on dise *natus Romæ*, ce n'est point une expression elliptique. Mais cette conséquence, comme on vient de le dire, n'est point légitime, parce qu'elle suppose qu'une exception une fois constatée, peut fonder une loi générale & destructive de l'analogie, dont elle n'est qu'une exception.

S'il falloit admettre cette conséquence, qui empêcheroit qu'on ne dit à cet auteur, qu'il est certain que *natus Romæ* est une phrase très-bonne & très-latine, & que par conséquent on peut dire, par analogie, *Natus Athenarum*, *natus Avenionis*? S'il donne à cette objection quelque réponse plausible, je l'adopte pour détruire l'objection qu'il fait lui-même à Sanctius; & je reviens à ce que j'ai d'abord avancé, que le choix & la manière des ellipses ne sont point abandonnés au caprice des particuliers, parce que ce sont des transgressions d'une loi générale, à laquelle il ne peut être dérogé que sous l'autorité incommunicable du législateur, de l'Usage en un mot,

Quem penes arbitrium est, & jus, & norma loquendi.

Mais si la plénitude grammaticale est nécessaire à l'intégrité de l'expression & à l'intelligence de la pensée; l'Usage lui-même peut-il étendre ses droits jusqu'à compromettre la clarté de l'énonciation, en supprimant des mots nécessaires à la netteté & même à la vérité de l'image que la parole doit tracer? Non sans doute, & l'autorité de ce législateur suprême de la parole, loin de pouvoir y établir des lois opposées à la communication claire des pensées des hommes, qui en est la fin, n'est au contraire sans bornes, que pour en perfectionner l'exercice. C'est pourquoi, s'il autorise un tour elliptique pour donner à la phrase le mérite de la brièveté ou de l'énergie, il a soin d'y conserver quelque mot qui indique, par quelque endroit, la suppression & l'espèce des mots supprimés.

Ici, c'est un cas qui est essentiellement destiné à caractériser ou le complément simple d'une préposition, ou le complément objectif d'un verbe, ou le complément déterminatif d'un nom appellatif; & quoique la préposition, le verbe, ou le nom appellatif ne soient pas exprimés, ils sont indiqués par ce cas, & entièrement déterminés par l'ensemble de la phrase; *Quem Minerva omnes artes edocuit*, suppl. *ad omnes artes*; *Ne sus Minervam*, suppl. *doceat*; *Ad Minervæ*, suppl. *ædes*.

Là, c'est un mot conjonctif qui suppose un antécédent, lequel est suffisamment indiqué par la nature même du mot conjonctif & par les circonstances de la phrase; souvent cet antécédent, quand il est *supplée*, se trouve lui-même dans l'un des cas que l'on vient de marquer, & il exige ou un nom appellatif, ou un verbe, ou une préposition: *Quando venies?* suppl. *dic mihi illud tempus*, ou *quæro illud tempus*; *Quo vadis?* suppl. *dic mihi*, ou *quæro illum locum*, &c. *Voyez* RELATIF, INTERROGATIF.

Ailleurs une simple inversion, qui déroge à la construction ordinaire, devient le signe usuel d'une ellipse dont le *Supplément* est indiqué par le sens: *Viendras-tu*, c'est à dire, *dismoi si tu viendras*; *Dussions-nous l'acheter*, c'est à dire, *quoique nous dussions l'acheter*; *Que ne l'ai-je vu!* c'est à dire, *je suis fâché de ce que je ne l'ai pas vu*, &c.

Partout enfin ceux qui entendent la langue reconnoissent, à quelque marque infaillible, ce qu'il peut y avoir de supprimé dans la construction analytique, & ce qu'il convient de *suppléer* pour en rétablir l'intégrité.

L'art de *suppléer* se réduit en général à deux points capitaux, que Sanctius exprime ainsi (*Minerv. IV*, ij): *Ego illa tantum* supplenda *præcipio, quæ veneranda illa* supplevit *Antiquitas, aut ea sine quibus grammatica ratio constare non potest.* La première règle, de ne *suppléer* que d'après les anciens, quand les anciens fournissent des phrases pleines qui ont ou le même sens ou un sens analogue à celui dont il s'agit; cette première règle, dis-je, est fondée évidemment sur ce qu'il faut apprendre à parler une langue comme on la parle, & que cela ne peut se faire que par l'imitation de ceux qui sont reconnus pour l'avoir le mieux parlée. Mais comme il y a quantité d'ellipses tellement autorisées dans toutes les circonstances, qu'il n'est pas possible d'en justifier les *Suppléments* par des exemples où ils ne soient pas supprimés; il faut bien se contenter alors de ceux qui sont indiqués par la Logique grammaticale, en se raprochant d'ailleurs, le plus qu'il est possible, de l'analogie & des usages de la langue dont il est question: c'est le sens de la seconde règle, qui autorise à juste titre les *Suppléments*, *sine quibus grammatica ratio constare non potest.*

On objecte que ces additions, faites au texte par forme de *Supplément*, ne servent qu'à en énerver le

ſtyle par des paroles ſuperflues & des circonlocutions inutiles & fatigantes, *verbis laſſas onerantibus aures*; ce qui eſt expreſſément défendu par Horace, & par le ſimple bon ſens, qui eſt de toutes les langues : que d'ailleurs, ſi, au défaut des exemples & de l'autorité, l'on ſe permet de faire dépendre l'art des *Suppléments* des vûes de la conſtruction analytique, telle qu'on l'a montrée dans les différents articles de cet ouvrage qui ont pu en donner occaſion; il arrivera ſouvent d'ajouter le barbariſme à la battologie, ce qui eſt détruire plus tôt qu'aprofondir l'eſprit de la langue.

J'ai déja répondu ailleurs (*voyez* SUBJONCTIF, *à la fin*) que le danger d'énerver le ſtyle par les *Suppléments* eſt abſolument chimérique, puiſqu'on les donne, non comme des locutions uſitées, mais au contraire comme des locutions évitées par les bons écrivains, leſquelles cependant doivent être enviſagées comme des dévelopements analytiques de la phraſe uſuelle. Ce n'eſt en effet qu'au moyen de ces *Suppléments* que les propoſitions elliptiques ſont intelligibles; non qu'il ſoit néceſſaire de les exprimer quand on parle, parce qu'alors il n'y auroit plus d'Ellipſe, ni de propriété dans le langage; mais il eſt indiſpenſable de les reconnoître & de les aſſigner, quand on étudie une langue étrangère, parce qu'il eſt impoſſible d'en concevoir le ſens entier & d'en ſaiſir toute l'énergie, ſi l'on ne va juſqu'à en aprofondir la raiſon grammaticale. Il eſt mieux, à la vérité, de puiſer, quand on le peut, ces *Suppléments* analytiques dans les meilleures ſources, parce que c'eſt ſe perfectionner d'autant dans la pratique du bon uſage; mais quand ce ſecours vient à manquer, il faut hardiment le remplacer comme on peut, quoiqu'il faille toujours ſuivre l'analogie générale : dans ce cas, plus les *Suppléments* paroiſſent lâches, horribles, barbares, plus on voit la raiſon qui en a amené la ſuppreſſion malgré l'enchaînement des idées grammaticales, dont l'empreinte ſubſiſte toujours, lors même qu'il eſt rompu par l'Ellipſe. Mais auſſi plus on eſt convaincu de la réalité de l'Ellipſe, par la nature des relations dont les ſignes ſubſiſtent encore dans les mots que conſerve la phraſe uſuelle; plus on doit avouer la néceſſité du *Supplément* pour aproſondir le ſens de la phraſe elliptique, qui ne peut jamais être que le réſultat de la liaiſon grammaticale de tous les mots qui concourent à l'exprimer. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SUPPLÉTIF, VE, adj. Qui ſert à ſuppléer. J'ai ôſé introduire ce mot, abſolument nouveau, dans le ſyſtême de ma *Grammaire générale*, comme un terme technique néceſſaire aux vûes de ce ſyſtême; & je vas en rendre compte.

Il y a des mots dont le ſens général eſt ſuſceptible de différents degrés de détermination & de reſtriction; tels ſont les noms appellatifs, les adjectifs phyſiques, les verbes, &c. Il arrive fréquemment que la détermination de ces mots ſe fait par la déſignation de quelque raport : *roi* DE *FRANCE*, *VÉRITABLEMENT roi*; *honnête* SANS *AFFECTATION*, *SINCÈREMENT honnête*; *aimer* AVEC *TENDRESSE*, *aimer* TENDREMENT; &c. Il eſt évident que les expreſſions *de France*, *véritablement*, *ſans affectation*, *ſincèrement*, *avec tendreſſe*, & *tendrement*, ajoûtent, à la ſignification du nom *roi*, de l'adjectif *honnête*, & du verbe *aimer*, des idées acceſſoires de relation à *la France*, à *la vérité*, à *l'affectation*, à *la ſincérité*, à *la tendreſſe*; & que ces idées acceſſoires font enviſager le ſens principal des mots auſquels elles ſont ajoutées, tout autrement qu'il ne ſe préſente dans les mots ſeuls *roi*, *honnête*, *aimer*.

Or ces idées acceſſoires ſont liées aux mots principaux; ou par des prépoſitions, *de*, *ſans*, *avec*, ou par des adverbes, *véritablement*, *ſincèrement*, *tendrement*. Voilà donc, dans le langage, deux eſpèces de mots, dont la deſtination commune eſt de *ſuppléer* les idées acceſſoires de relation qui doivent être ajoutées à la ſignification primitive des mots généraux qui en ſont ſuſceptibles. N'eſt-il pas convenable, pour les caractériſer également par une dénomination commune & analogue à leur ſervice commun, de les nommer mots *ſuppletifs* ou ſimplément *Suppletifs*. Les *Suppletifs* ſeroient un genre de mots, qui ſe diviſeroit en deux eſpèces, les Prépoſitions & les Adverbes.

J'ai propoſé ailleurs (*voyez* ADVERBE) de comprendre ces deux eſpèces ſous le nom général d'*Adverbe*; & dans ce cas, de nommer *Adverbes indicatifs* les mots qu'on appelle *Prépoſitions*, & *Adverbes connotatifs* ceux qu'on nomme ſimplement *Adverbes*. On peut choiſir entre ces deux manières; mais je crois qu'il faut opter pour l'une des deux, ſi l'on veut mettre de l'ordre dans ſes idées & de la juſteſſe dans le ſyſtême des mots. (*M.* BEAUZÉE.)

SUPPOSITIF, v. a. *Grammaire*. Le françois, l'italien, l'eſpagnol, l'allemand ont admis dans leur conjugaiſon un mode particulier, qui eſt inconnu aux hébreux, aux grecs, & aux latins : *Je ferois*, *j'aurois fait*, *j'aurois eu fait*, *je devrois faire*.

Ce mode eſt perſonnel, parce qu'il reçoit dans chacun de ſes temps les inflexions & les terminaiſons perſonnelles & numériques, qui ſervent à caractériſer, par la concordance, l'application actuelle du verbe à tel ſujet déterminé : *Je ferois*, *tu ferois*, *il feroit*; *nous ferions*, *vous feriez*, *ils feroient*.

Ce mode eſt direct, parce qu'il peut conſtituer par lui-même la propoſition principale, ou l'expreſſion immédiate de la penſée : *Je lirois volontiers cet ouvrage*.

Enfin c'eſt un mode mixte, parce qu'il ajoûte à l'idée fondamentale du verbe l'idée accidentelle d'hypothèſe & de *ſuppoſition*; il n'énonce pas l'exiſtence d'une manière abſolue, ce n'eſt que dépendamment d'une *ſuppoſition* particulière : *Je lirois volontiers cet ouvrage*, *ſi je l'avois*.

Digitized by Google

Parce que ce mode eſt direct, quelques-uns de nos grammairiens en ont regardé les temps comme appartenants au mode indicatif. Reſtaut en admet deux à la fin de l'indicatif : l'un, qu'il appelle *conditionnel préſent*, comme *je ferois ;* & l'autre, qu'il nomme *conditionnel paſſé*, comme *j'aurois fait*. Le P. Buffier les raporte auſſi à l'indicatif, & il les appelle *temps incertains :* mais il eſt évident que c'eſt confondre un mode qui n'exprime l'exiſtence que d'une manière conditionnelle, avec un autre qui l'exprime d'une manière abſolue, ainſi que le premier de ces grammairiens le reconnoît lui-même par la dénomination de *conditionnel :* ces deux modes, à la vérité, conviennent en ce qu'ils ſont directs : mais ils diffèrent en ce que l'un eſt pur & l'autre mixte ; ce qui doit empêcher qu'on ne les confonde. C'eſt de même parce que l'indicatif & l'impératif ſont également directs, que les grammairiens hébreux ont regardé l'impératif comme un ſimple temps de l'indicatif ; mais c'eſt parce que l'indicatif eſt pur & l'impératif mixte, que les autres grammairiens diſtinguent ces deux modes. La raiſon qu'ils ont eue à cet égard, eſt la même dans le cas préſent ; ils doivent donc en tirer la même conſequence. Quelque frapante qu'elle ſoit, je ne ſache pourtant aucun grammairien étranger qui l'ait appliquée aux conjugaiſons des verbes de ſa langue : & par raport à la nôtre, il n'y a que l'abbé Girard qui l'ait ſentie & réduite en pratique, ſans même avoir déterminé à ſuivre ſes traces, aucun des grammairiens qui ont écrit depuis l'édition de ſes *Vrais principes ;* comme s'ils trouvoient plus honorable d'errer à la ſuite des anciens que l'on ne fait que copier, que d'adopter une vérité miſe au jour par un moderne que l'on craint de reconnoître pour maître.

D'autres grammairiens ont raporté au mode ſubjonctif les temps de celui-ci. L'abbé Regnier appelle l'un *premier futur*, comme *je ferois*, & l'autre *ſecond futur compoſé*, comme *j'aurois fait*. La Touche les place de même au ſubjonctif, qu'il appelle *conjonctif ; je ferois*, ſelon lui, en eſt un ſecond imparfait, ou l'imparfait conditionnel ; *j'aurois fait* en eſt le ſecond pluſque-parfait, ou le pluſque-parfait conditionnel. C'eſt la méthode de la plupart de nos rudimentaires latins, qui traduiſent de deux manières ce qu'ils appellent l'*imparfait* & le *pluſque-parfait* du ſubjonctif : *facerem* (que je fiſſe, ou je ferois) ; *feciſſem*, que j'euſſe fait, ou j'aurois fait. C'eſt une erreur évidente que j'ai démontrée *au mot* SUBJONCTIF, *n.* 1 ; & c'eſt confondre un mode direct avec un oblique.

Cette mépriſe vient, comme tant d'autres, d'une application gauche de la Grammaire latine à la langue françoiſe. Dans le cas où nous diſons *je ferois, j'aurois fait*, les latiniſtes ont vu que communément ils devoient dire *facerem*, *feciſſem*, de même que quand ils ont à rendre nos expreſſions, *je fiſſe*, *j'euſſe fait ;* & comme ils n'ont pas oſé imaginer que nos langues modernes puſſent avoir d'autres modes ou d'autres temps que la latine, ils n'ont pu en conclure autre choſe, ſinon que nous rendons de deux manières l'imparfait & le pluſque-parfait du ſubjonctif latin.

Mais examinons cette conſéquence. Tout le monde conviendra ſans doute que *je ferois* & *je fiſſe* ne ſont pas ſynonymes, puiſque *je ferois* eſt direct & conditionnel, & que *je fiſſe* eſt oblique & abſolu : or il n'eſt pas poſſible qu'un ſeul & unique mot d'une autre langue réponde à deux ſignifications ſi différentes entre elles dans la nôtre, à moins qu'on ne ſuppoſe cette langue abſolument barbare & informe. Je ſais bien qu'on objectera que les latins ſe ſervent des mêmes temps du ſubjonctif, & pour les phraſes que nous regardons comme obliques ou ſubjonctives, & pour celles que nous regardons comme directes & conditionnelles ; & je conviens moi-même de la vérité du fait. Mais cela ne ſe fait qu'au moyen d'une ellipſe, dont le ſupplément ramène toujours les temps dont il s'agit à la ſignification du ſubjonctif : *Illud ſi ſciſſem, ad id litteras meas accommodaſſem* (Cic) ; c'eſt à dire analytiquement, *ſi res fuerat ita ut ſciſſem illud, res erat ita ut accommodaſſem ad id meas litteras* (ſi la choſe avoit été de manière que je l'euſſe ſu, la choſe étoit de manière que j'y euſſe adapté ma lettre). On voit, même dans la traduction littérale, que je n'ai employé aucun des temps dont il s'agit ici, parce que le tour analytique m'en a épargné le beſoin ; les latins ont conſervé l'empreinte de cette conſtruction, en gardant le ſubjonctif *ſciſſem*, *accommodaſſem ;* mais ils ont abregé par une ellipſe, dont le ſupplément eſt ſuffiſamment indiqué par ces ſubjonctifs mêmes & par le *ſi*. Notre uſage nous donne ici la même licence, & nous pouvons dire, *ſi je l'euſſe ſu, j'y euſſe adapté ma lettre :* mais c'eſt, comme en latin, une véritable ellipſe, puiſque *j'euſſe ſu*, *j'euſſe adapté*, ſont en effet du mode ſubjonctif, qui ſuppoſe une conjonction & une propoſition principale, dont le verbe doit être à un mode direct ; & ceci prouve que Reſtaut ſe trompe encore & n'a pas aſſez aprofondi la différence des mots, quand il rend ſon prétendu conditionnel paſſé de l'indicatif par *j'aurois fait* ou *j'euſſe fait ;* c'eſt confondre le direct & l'oblique.

C'eſt encore la même choſe en latin, mais non pas en françois, lorſqu'il s'agit du temps ſimple appelé communément *imparfait*. Quand Ovide dit, *Si poſſem, ſanior eſſem ;* c'eſt au lieu de dire analytiquement, *ſi res erat ita ut poſſem, res eſt ita ut eſſem ſanior* (ſi la choſe étoit de manière que je puſſe, la choſe eſt de manière que je fuſſe plus ſage). Dans cette traduction littérale, je ne fais encore uſage d'aucun temps conditionnel ; j'en ſuis diſpenſé par le tour analytique que les latins n'ont fait qu'abréger, comme dans le premier exemple. Mais ce que notre uſage a autoriſé à l'égard de ce premier exemple, il ne l'autoriſe pas ici, & nous ne pouvons pas dire elliptiquement,

Si je puſſe je fuſſe plus ſage : c'eſt l'interdiction de cette ellipſe qui nous a mis dans le cas d'adopter, ou l'ennuyeuſe circonlocution du tour analytique, ou la formation d'un mode exprès ; le goût de la brièveté a décidé notre choix, & nous diſons, par le mode *ſuppoſitif*, *je SEROIS plus ſage, ſi je pouvois.* La néceſſité ayant établi ce temps du mode *ſuppoſitif*, l'analogie lui a accordé tous les autres dont il eſt ſuſceptible ; & quoique nous puiſſions rendre la première phraſe latine par le ſubjonctif au moyen de l'ellipſe, nous pouvons la rendre encore par le *Suppoſitif* ſans aucune ellipſe ; *ſi je l'avois ſu, j'y AUROIS ADAPTÉ ma lettre.*

Il arrive ſouvent aux habitants de nos provinces voiſines de l'Eſpagne, de joindre au *ſi* un temps du *Suppoſitif* ; c'eſt une imitation déplacée de la phraſe eſpagnole qui autoriſe cet uſage : mais la phraſe françoiſe le rejette, & nous diſons *ſi j'étois, ſi j'avois été*, & non pas *ſi je ſerois, ſi j'aurois été*, quoique les eſpagnols diſent *ſi eſtuviéra, ſi uviéra eſtado.*

J'ai mieux aimé donner à ce mode le nom de *Suppoſitif*, avec l'abbé Girard, que celui de *Conditionnel* ; mais la raiſon de mon choix eſt fort différente de la ſienne : c'eſt que la terminaiſon eſt ſemblable à celle des noms des autres modes, & qu'elle annonce la deſtination de la choſe nommée, laquelle eſt ſpécifiée par le commencement du mot *Suppoſitif*, qui ſert à la *ſuppoſition*, à l'hypothèſe ; comme *Impératif*, qui ſert au commandement ; *Subjonctif*, qui ſert à la ſubordination des propoſitions dépendantes, *&c.* Tous les adjectifs françois terminés en *if* & *ive*, comme les latins en *ivus, iva, ivum*, ont le même ſens, qui eſt fondé ſur l'origine de cette terminaiſon.

Pour ce qui regarde le détail des temps du *Suppoſitif*, *voyez* TEMPS. (*M. BEAUZÉE.*)

SUPPOSITION DES ANCIENS AUTEURS. *Littérature.* Comme il importe encore d'anéantir l'hypothèſe bizarre du P. Hardouin, qui a tenté d'établir la *Suppoſition* de la plupart des anciens auteurs ; je vas raporter ici cinq arguments déciſifs, par leſquels M. des Vignoles a ſapé pour toujours le ſyſtême imaginaire du jéſuite trop audacieux.

Le premier argument qu'il emploie, c'eſt que, dans les anciens hiſtoriens, comme Thucydide, Diodore de Sicile, Tite-Live, & autres, que le P. Hardouin regarde comme ſuppoſés, on trouve pluſieurs éclipſes de ſoleil & de lune marquées, qui s'accordent avec les Tables aſtronomiques, & dont les chronologues ſpécifient le jour dans l'année Julienne proléptique avec exactitude. Comment concevoir que des moines du treizième ſiècle, fabricateurs de tous ces anciens ouvrages ſelon le P. Hardouin, ayent eu des Tables ſemblables à celles que le roi Alphonſe fit faire depuis ? M. des Vignoles répond en même temps à une objection tirée de Pline, & il prouve que ce que Pline dit n'eſt nullement propre à invalider le témoignage des autres écrivains.

En ſecond lieu, on demande au P. Hardouin, où des moines françois du treizième ſiècle auroient trouvé la ſuite des archontes athéniens, qui cadre parfaitement avec des inſcriptions anciennes qu'ils n'avoient jamais vues & avec toute l'Hiſtoire.

Les Faſtes des conſuls romains fourniſſent un troiſième argument de la même force ; d'où ces fauſſaires ont-ils eu ces Faſtes, pour les inſérer dans leur Tite-Live, dans leur Diodore, & dans leur Denis d'Halycarnaſſe, en ſorte qu'ils s'accordent avec les Faſtes capitolins déterrés depuis peu ?

En quatrième lieu, M. des Vignoles demande d'où ils ont ſu les noms & la ſuite des mois athéniens, puiſque l'on a diſputé juſqu'au ſiècle paſſé de leur ſuite, & que ce n'eſt qu'alors qu'il a paru, par divers monuments & par les inſcriptions, que Joſeph Scaliger l'avoit bien marquée ? Il falloit que ces moines, du treizième ſiècle fuſſent bien habiles, pour ſavoir ce qui étoit inconnu aux plus ſavants hommes du ſeizième & du dix-ſeptième ſiècle.

On peut tirer un nouvel argument des Olympiades, qui ſe trouvent ſi bien placées dans les hiſtoriens grecs prétendus ſuppoſés.

On voit, du premier coup d'œil, que ces cinq arguments ſont ſans réplique : mais l'on en ſentira encore mieux toute la force, ſi l'on ſe donne la peine de lire les *Vindiciæ veterum ſcriptorum*, que M. Lacroze publia en 1708, contre l'étrange paradoxe, ou, pour mieux dire, la dangereuſe héréſie du P. Hardouin ; car c'en eſt une que de travailler à détruire les monuments antiques grecs & latins, qui ſont aujourd'hui la gloire de nos études & le principal ornement de nos bibliothèques. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

SÛR, CERTAIN. *Synonymes. Sûr* ſe dit des choſes ou des perſonnes ſur leſquelles on peut compter, auxquelles on peut ſe fier : *Certain*, des choſes qu'on peut aſſûrer. Exemple : *Cette nouvelle eſt* certaine, *car elle me vient d'une ſource très-*sûre. On dit, Un ami *ſûr*, un eſpion *ſûr ; & non pas un ami* certain, *un eſpion certain.*

Certain ne ſe dit que des choſes, à moins qu'il ne ſoit queſtion de la perſonne même qui a la *Certitude.* Je ſuis *certain* de ce fait. Ce fait eſt très-*certain.* Cet hiſtorien eſt un témoin très-*ſûr* dans les choſes qu'il raconte, parce qu'il ne dit rien dont il ne ſoit bien *certain.* Mais on ne dit point, Un hiſtorien *certain*, pour dire, Un hiſtorien qui ne dit que des choſes *certaines.*

Sûr ſe conſtruit avec *de* & avec *dans ; Certain* ſe conſtruit avec *de* ſeulement. Je ſuis *ſûr* de ce fait. Il eſt *ſûr* dans le commerce. Je ſuis *certain* de ſon arrivée.

En matière de Science, *Certain* ſe dit plus tôt que *Sûr.* Les propoſitions de Géométrie ſont *certaines* *Voyez* CERTAIN, SUR, ASSURÉ. *Synonym.* (*D'ALEMBERT.*)

(N.) SURCOMPOSÉ,

(N.) SURCOMPOSÉ, adj. L'abbé de Dangeau (*Opuſc. ſur la lang. franç.* pages 177, 178) appelle Temps *ſurcompoſés*, certains Temps de nos verbes qui prennent pour leur formation un double auxiliaire, c'eſt à dire (pour rendre raiſon du mot), dans leſquels on ajoûte un ſecond auxiliaire *ſur* le Temps déja *compoſé* d'un autre auxiliaire : comme *j'AI EU chanté; j'AVOIS EU fini; j'AURAI EU terminé; j'AUROIS EU conclu; j'AI ÉTÉ, j'AVOIS ÉTÉ, j'AURAI ÉTÉ, j'AUROIS ÉTÉ arrivé*; quand *je me SUIS EU raviſé*; &c.

Je dirai (*art.* TEMPS) ce qu'il faut penſer de cette dénomination, & quelle eſt la vraie nature de ces Temps. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SURFACE, SUPERFICIE. *Synonymes.*

C'eſt le dehors, la partie extérieure & ſenſible des corps : telle eſt l'idée commune qui rend ces mots ſynonymes. Ils le ſont même par leur compoſition matérielle, puiſque par là l'un & l'autre ſignifient *La face de deſſus* : la ſeule différence qui les diſtingue à cet égard, c'eſt que le mot *Surface* eſt compoſé de deux mots françois; & le mot *Superficie* eſt fait des deux mots latins correſpondants, ce qui lui donne un air un peu plus ſavant, & a probablement influé ſur l'uſage qu'on en fait.

On dit *Surface*, quand on ne veut parler que de ce qui eſt extérieur & viſible, ſans aucun égard à ce qui ne paroit point. On dit *Superficie*, quand on a deſſein de mettre ce qui paroit au dehors en oppoſition avec ce qui ne paroît pas & qui eſt caché au dedans.

De tous les animaux qui couvrent la *Surface* de la terre, il n'y a que l'homme qui ſoit capable de connoître toutes les propriétés de ce globe : & entre les hommes, la plupart n'en aperçoivent que la *Superficie*; il n'y a que l'œil perçant d'un petit nombre de philoſophes, qui ſache en pénétrer l'intérieur.

Cette diſtinction paſſe de même au ſens figuré; & de là vient que l'on dit de ces eſprits vains, qui, pour ſe faire valoir en parlant de tout, font des excurſions légères dans tous les genres de connoiſſances, ſans en aprofondir aucun, qu'ils ne connoiſſent que la *Superficie* des choſes, qu'ils n'en ont que des notions *ſuperficielles*. (*M.* BEAUZÉE.)

SURNOM, ſ. m. ſignifie un nom ajonté au nom propre ou au nom de baptême, pour déſigner la perſonne de telle ou telle famille. *Voyez* NOM.

Cet uſage fut introduit d'abord par les anciens romains, qui prenoient des noms héréditaires; & ce fut à l'occaſion de leur alliance avec les ſabins, dont le traité fut confirmé, à condition que les romains mettroient devant leur nom un nom ſabin, & que les ſabins mettroient un nom romain avant leur nom propre.

Ces noms nouveaux devinrent des noms de familles ou des *Surnoms*, & les noms anciens continuèrent d'être des noms perſonnels : les premiers s'appeloient *Cognomina* & *Gentilitia nomina*; & les derniers s'appeloient *Prænomina*. *Voyez* PRÉNOM.

Quand les françois & les anglois commencèrent à faire uſage des premiers, on les appeloit *Surnoms*, non pas que ce fuſſent les noms du père, mais parce que, ſelon Cambden, on les ajoutoit aux noms perſonnels; ou plus tôt parce que, ſelon Du Cange, ce nom de famille ſe mettoit au commencement, au deſſus du nom perſonnel, de cette manière :

De Bourbon
Louis.

Au lieu de *Surnoms*, les hébreux, pour conſerver la mémoire de leurs tribus, ont coutume de prendre le nom de leur père, en y ajoutant le mot de *Ben*, fils; comme *Melchi ben Addi*, *Addi ben Coſam*, &c : de même les grecs diſoient, *Icare, fils de Dédale; Dédale, fils d'Euſſalone*, &c : les anciens Saxons diſoient, *Conrald, fils de Céowald; Céowald, fils de Cut* : les anciens normands diſoient, *Jean, fitz Robert : Robert, fitz Ralph*, &c : ce qui ſubſiſte encore en Irlande & en Moſcovie, où les czars ont joint leurs noms à ceux de leurs pères; ainſi, le czar Pierre ſe nommoit *Pierre Alexiowitz*, c'eſt à dire, *Pierre, fils d'Alexis*.

Scaliger ajoûte que les arabes prennent le nom ou le *Surnom* de leurs pères, ſans ſe ſervir de leur nom perſonnel, comme *aven Pace*, *aven Zoar*, c'eſt à dire, *fils de Pace*, *fils de Zoar*, &c. Si *Pace* avoit un fils & qu'à ſa circonciſion on l'eût appelé *Haly*, ce fils auroit pris le nom d'*aven Pace*, ſans faire mention d'*Haly*; mais le fils de ce dernier ſe ſeroit appelé *aven Haly*, quelque autre nom qu'il eût reçu à la circonciſion, &c.

Les romains, par ſucceſſion de temps, multiplièrent leurs *Surnoms*; & outre le nom général de leur famille, ou *nomen Gentilitium*, ils en adoptoient un autre particulier, pour diſtinguer la branche de la famille, ce qu'ils appeloient *Cognomen*; & quelquefois un troiſième, par raport à quelque action ou diſtinction perſonnelle, comme étoient le nom d'*Africanus*, pris par Scipion, & celui de *Torquatus*, pris par Manlius.

Ces trois différentes ſortes de *Surnoms* avoient auſſi leurs noms différents; ſavoir, *Nomen*, *Cognomen*, & *Agnomen* : mais les deux derniers n'étoient point héréditaires, parce que, dans le fond, ce n'étoient que des eſpèces de ſobriquets,

ſurtout quand ces noms ne marquoient ni une bonne ni une mauvaiſe qualité. Spanheim a traité avec beaucoup d'exactitude ce qui regarde les noms & les *Surnoms* des romains (*De præſt. & uſu numiſm. diſſ.* 2).

Les latins ont été imités en cela par les autres nations qui, outre l'ordre numéral de ſucceſſion, qui étoit ſuffiſant pour diſtinguer les princes, leur ont de plus donné divers *Surnoms* pour les diſtinguer, tirés de quelque vertu ou action éclatante, ou même de quelque qualité corporelle: ainſi, parmi nos rois, dans ceux-là ſeuls qui ont porté le nom de *Philippe*, nous trouvons Philippe *auguſte* ou *le conquerant*, Philippe *le hardi*, Philippe *le bel*, Philippe *le long*; & dans ceux du nom de *Louis*, Louis *d'outremer*, Louis *le débonnaire*, Louis *le gros*, Louis *le jeune*, Louis *le père du peuple*, Louis *le juſte*, Louis *le grand*, Louis *le bien-aimé*, &c. Dans l'hiſtoire d'Angleterre, nous trouvons qu'Edgar fut *ſurnommé le paiſible*; Helred, *le pareſſeux*; Edmond, *côte de fer*; Harold, *patte de lièvre*; Guillaume, *le bâtard*; Henri, *beauclerc*; Jean, *ſans terre*; &c.

Mais les fils de ces princes n'adoptèrent point ces noms: Cambden & autres trouvent étrange que *Plantagenet* ait été le *Surnom* de la famille royale d'Angleterre, juſqu'au roi Henri VII; & *Tydur* ou *Tudor*, le *Surnom* des rois d'Angleterre, depuis Henri VII juſqu'à Jâques I; *Stuard*, le *Surnom* des rois depuis Jâques I juſqu'à Georges I; *Valois*, le *Surnom* de la dernière race des rois de France; *Bourbon*, le *Surnom* de la famille régnante; *Oldembourg*, le *Surnom* des rois de Danemarck; & *Habſbourg*, le *Surnom* de famille des empereurs de la Maiſon d'Autriche.

Ducheſne obſerve que les *Surnoms* étoient inconnus en France avant l'année 987, lorſque les ſeigneurs commencèrent à prendre les noms de leurs domaines. Cambden raporte que l'on commença à les prendre en Angleterre un peu avant la conquête qui ſe fit ſous le roi Édouard le confeſſeur: mais il ajoûte que cette coutume ne fut pas établie parfaitement parmi le commun du peuple avant le règne d'Édouard II; car juſqu'alors on ne prenoit que le nom de ſon père: ſi, par exemple, le père s'appeloit *Richard*, le fils prenoit le nom de *Richard ſon*, c'eſt à dire, *fils de Richard*; mais depuis ce temps-là l'uſage des *Surnoms* fut établi, à ce que diſent quelques auteurs, par un acte du Parlement.

Les plus anciens *Surnoms* ſont ceux que l'on trouve dans le grand cadaſtre ou terrier d'Angleterre, & dont la plupart ſont des noms de places, devant leſquelles on met la particule *de*: comme *Godefridus de Mannevilla*, *Walterus de Vernon*, *Robert de Oyly*, &c.

D'autres prenoient le nom de leurs pères, comme *Gulielmus filius Oſberni*; d'autres, le nom de leur charges, comme *Eudo Dapifer*, *Gulielmus Camerarius*, *Giſlebertus Cocus*, &c. Mais les ſimples particuliers ne prenoient que leurs noms de baptême, ſans y ajouter aucun *Surnom*.

En Suède, perſonne ne prit de *Surnom* avant l'année 1514; & le commun du peuple n'en prend point encore aujourdhui, non plus que les irlandois, polonois, bohémiens, &c.

Ceux du pays de Galles n'en prennent que depuis peu, encore ne ſont-ils formés que par la ſuppreſſion de l'*a* dans le mot *ap*, dont ils ajoûtent le *p* au nom de leur père: comme au lieu de dire *Evan ap Rice*, ils diſent aujourdhui *Evan Price*, &c.

Du Tillet ſoutient qu'originairement tous les *Surnoms* furent donnés par forme de ſobriquets; & il ajoûte que tous ces *Surnoms* ſont ſignificatifs & intelligibles pour ceux qui entendent les anciens dialectes des différents pays.

La plupart des *Surnoms* anglois & ceux des plus grandes familles, ſont des noms de terres de Normandie, où avoient leurs domaines ceux qui paſſèrent en Angleterre avec Guillaume le conquérant, & qui portèrent les premiers ces noms; tels ſont les noms *Mortimer* ou *Mortemart*, *Warren* ou *Varennes*, *Albigny* ou *Aubigny*, *Piercy*, *d'Évreux*, *Tankerville*, *Neuil*, *Montfort*, &c. Il ajoûte qu'il n'y a pas un village en Normandie qui n'ait donné le nom à quelque famille d'Angleterre. Les autres *Surnoms* dérivent des places d'Angleterre, comme *Aſton*, *Sutton*, *Wotton*, &c.

Parmi les anciens ſaxons, les particuliers prenoient le nom de baptême de leur père ou de leur mère, en y ajoutant le mot *fitz*: pluſieurs prenoient le *Surnom* de leur métier, comme *Jean Maréchal*, *Paul Charpentier*, *Jâques Tailleur*, *François Tiſſerand*, &c; d'autres, celui de leur office, comme *Portier*, *Cuiſinier*, *Sommelier*, *Berger*, *Charretier*, &c; d'autres, de leur complexion, comme *Fairfax*, c'eſt à dire, *beaux-cheveux*, *blond* ou *jaune*; d'autres, des noms d'oiſeaux, comme *Roitelet*, *Pinſon*, &c; d'autres, des noms d'animaux, comme *Mouton*, *Lièvre*, *Cerf*, &c; d'autres, des noms de ſaints, &c.

En France les noms de famille ſont héréditaires, tant pour les roturiers que pour les nobles; ceux-ci ſeulement ajoûtent un nombre au nom de baptême qu'ils peuvent avoir commun avec leurs ancêtres: ainſi, l'on dit dans les généalogies, *Jean de Rochechouart*, *deuxième du nom*; *Charles de Rohan-Guémenée*, *troiſième du nom*: mais cette dénomination numérale n'apartient qu'aux aînés des Maiſons. (*ANONYME.*)

SURPRENDRE, TROMPER, LEURRER, DUPER. *Synonymes.*

Faire donner dans le faux, eſt l'idée commune qui rend ſynonymes ces quatre mots. Mais *Surprendre*, c'eſt y faire donner par adreſſe, en ſaiſiſſant la circonſ-

tance de l'inattention à diſtinguer le vrai. *Tromper*, c'eſt y faire donner par déguiſement, en donnant au faux l'air & la figure du vrai. *Leurrer*, c'eſt y faire donner par l'appât de l'eſpérance, en le feſant briller comme quelque choſe de très-avantageux. *Duper*, c'eſt y faire donner par habileté, en feſant uſage de ſes connoiſſances aux dépens de ceux qui n'en ont pas ou qui en ont moins.

Il ſemble que *Surprendre* marque plus particuliérement quelque choſe qui induit l'eſprit en erreur; que *Tromper* diſe nettement quelque choſe qui bleſſe la probité ou la fidélité; que *Leurrer* exprime quelque choſe qui attaque directement l'attente ou le déſir; que *Duper* ait proprement pour objet les choſes où il eſt queſtion d'intérêt & de profit.

Il eſt difficile que la religion du prince ne ſoit pas *ſurpriſe* par l'un ou l'autre des partis, lorſqu'il y en a pluſieurs dans ſes États. Il y a des gens à qui la vérité eſt odieuſe; il faut néceſſairement les *tromper* pour leur plaire. L'art des Grands eſt de *leurrer* les petits par des promeſſes magnifiques; & l'art des petits eſt de *duper* les Grands dans les choſes que ceux-ci commettent à leurs ſoins. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) SURPRISE, ÉTONNEMENT, ADMIRATION. *Synonymes.*

Ces trois mots expriment une ſituation extraordinaire de l'âme, qui tient communément à un défaut de connoiſſance; c'eſt en quoi ils ſont ſynonymes: voici en quoi ils diffèrent.

Ce qui eſt imprévu, cauſe de la *Surpriſe*. Ce qui n'eſt ou ne paroît pas conforme au cours ordinaire, cauſe de l'*Étonnement*. Ce qui, dans l'un ou l'autre cas, excite en nous une idée forte de grandeur ou de perfection, cauſe de l'*Admiration*.

La *Surpriſe* ſuſpend tout à coup le cours des opérations naturelles de l'âme; c'eſt un mouvement ſubit, mais peu durable, bientôt remplacé par la joie ou la triſteſſe, par le déſir ou la crainte, par l'amour ou l'averſion, ou même par l'apathie, ſelon les circonſtances. L'*Étonnement* abſorbe, pour ainſi dire, les facultés de l'âme, dont il bouleverſe les idées: ce n'eſt pas un ſimple mouvement; c'eſt un état qui peut être plus ou moins durable, & produire le doute, l'incertitude, la perplexité. L'*Admiration* naît de la manière dont l'eſprit enviſage l'objet, & c'eſt une eſpèce d'hommage qu'il rend à la grandeur & aux perfections qu'il croit apercevoir; ſi ce mérite de l'objet n'eſt qu'aparent, l'*Admiration* s'évanouït par la réflexion; s'il eſt réel, l'*Admiration* dure & ſe ſoutient; ſi l'examen y fait remarquer des perfections qu'on n'y avoit pas aperçues, l'*Admiration* augmente & ſe fortifie.

Les plaies dont Moïſe frapa l'Égypte, causèrent à cette nation une cruelle *Surpriſe*: les preſtiges que les magiciens de Pharaon opposèrent aux miracles de Moïſe, jetèrent d'abord les iſraélites dans l'*Étonnement*; mais la mort des premiers-nés de l'Égypte & le paſſage miraculeux de la mer rouge, les firent bientôt paſſer de l'*Étonnemene* à une *Admiration* religieuſe, qui inſpira à leur conducteur ce cantique ſublime, ſi digne lui même de l'*Admiration* de tous les peuples & de tous les ſiècles.

Dans les écrivains qui n'ont que de l'eſprit, vous êtes *étonné* à chaque pas que vous faites avec eux; mais vous ne les devinez jamais: ils vous *ſurprennent*, mais ils ne ſe font point *admirer*.

Ma fortune alloit être entièrement renverſée, faute d'une ſomme, qu'il falloit payer & que je n'avois pas; Ariſte parut au moment que je m'y attendois le moins & m'offrit cette ſomme: j'en fus *ſurpris*, parce que je ne le croyois pas inſtruit de ma ſituation; mais je n'en fus point *étonné*, parce que je ne vis dans ce procédé que la marche ordinaire de ſon amitié pour moi; j'*admirai* cependant la grandeur & la nobleſſe de ſa généroſité. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SUSPENSIF, VE, adj. (*Rhétorique*). Qui ſert à tenir l'eſprit en ſuſpens. Le trait qui eſt amené par un tour *ſuſpenſif* a bien un autre effet, que s'il ſe préſentoit ſimplement & ſans aprêt. Voyez-en la preuve dans les exemples de l'article ſuivant. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SUSPENSION, ſ. f. Figure de penſée par dévelopement, qui conſiſte à tenir long temps en *ſuſpens* ceux à qui l'on parle, & à les ſurprendre enſuite par quelque choſe qu'ils n'attendoient pas ou qu'ils n'avoient pas même lieu d'attendre: tout heureux, qui fait du trait final comme un foyer, où ſe réuniſſent les rayons de lumière qui partent de tous les objets précédents.

La *Suſpenſion* naît quelquefois de la ſimple ſtructure du diſcours, où une conglobation de phraſes incomplètes, & par là indéterminées, force l'eſprit d'attendre la fin pour être décidé ſur le ſens total. En voici un exemple, tiré des *Entretiens ſolitaires* de Brébeuf, qui parle à Dieu:

Les ombres de la nuit à la clarté du jour,
Les tranſports de la rage aux douceurs de l'amour,
A l'étroite amitié la diſcorde ou l'envie,
Le plus bruyant orage au calme le plus doux,
La douleur au plaiſir, le trépas à la vie,
Sont bien moins oppoſés que le pécheur à vous.

Quelquefois, après avoir débuté par une annonce qui fait attendre une concluſion, on en tire une autre fort éloignée de celle qu'on attendoit. Tel eſt, dans la tragédie de *Cinna* (V. 1), le diſcours d'Auguſte à ce romain, lorſqu'il lui déclare qu'il eſt inſtruit de ſes projets contre ſa perſonne: il commence par exiger de lui un ſilence abſolu juſqu'à ce qu'il ait achevé tout ce qu'il prétend lui dire; puis il lui rappelle tous les bienfaits

dont il l'a comblé juſqu'à ce moment, ce qui remplit près de quarante vers; il arrive enfin au point capital, après cette longue *Suſpenſion* :

Tu t'en ſouviens, Cinna; tant d'heur & tant de gloire
Ne peuvent pas ſi-tôt ſortir de ta mémoire:
Mais ce qu'un ne pouvoit jamais s'imaginer,
Cinna, tu t'en ſouviens, & veux m'aſſaſſiner.

Cette fin, ſi long temps attendue, frape Cinna d'autant plus violemment : il veut éclater & nier ; mais ſon trouble devient contre lui une nouvelle preuve.

Souvent la *Suſpenſion* vient du vague de pluſieurs propoſitions générales, dont on attend l'application ſans qu'on puiſſe la prévoir, ou dont on prévoit une application toute différente de celle qui ſe préſente à la fin. Telle eſt celle du fameux Sonnet de Scarron :

Superbes Monuments de l'orgueil des humains,
Pyramides, Tombeaux, dont la vaine ſtructure
A témoigné que l'art, par l'adreſſe des mains
Et l'aſſidu travail, peut vaincre la nature:

Vieux Palais ruïnés, chef-d'œuvres des romains,
Et les derniers efforts de leur architecture;
Coliſée, où ſouvent les peuples inhumains
De s'entr'aſſaſſiner ſe donnoient tablature;

Par l'injure des temps vous êtes abolis,
Ou du moins la plupart vous êtes démolis:
Il n'eſt point de ciment que le temps ne diſſoude.

Si vos marbres, ſi durs, ont ſenti ſon pouvoir;
Dois je trouver mauvais qu'un méchant pourpoint noir,
Qui m'a duré deux ans, ſoit percé par le coude?

Je ne peux me diſpenſer de citer ici une chanſon bachique très-connue, qui renferme une *Suſpenſion* de même genre que celle du ſonnet,

Après le malheur effroyable
Qui vient d'arriver à mes yeux,
J'avouerai déſormais, grands Dieux,
Qu'il n'eſt rien d'incroyable.
J'ai vu, ſans mourir de douleur,
J'ai vu... (Siècles futurs, vous ne pourrez le croire!
Ah! j'en frémis encor de dépit & d'horreur!)
J'ai vu mon verre plein, & je n'ai pu le boire!

Dans d'autres occaſions, la *Suſpenſion* naît des détours de l'amour propre, qui craint d'en venir au point qui eſt l'objet de la curioſité. Telle eſt la belle ſcène entre Phèdre & Oénone, qui demande à connoître les cauſes du chagrin de ſa maîtreſſe. Je l'ai citée ailleurs. *Voy.* PRÉCAUTIONS ORATOIRES.

La *Suſpenſion* peut être amenée de cent autres manières; mais la plus ordinaire eſt par voie de Communication (*Voyez* COMMUNICATION). Nous trouvons, ſous cette forme, un bel exemple de *Suſpenſion* dans la Verrine (*De Supplicüis*; jv, 9, v. 10, 11):

In Triocalino, quem locum fugitivi jam ante tenuerunt, Leonidæ cujuſdam ſiculi familia in ſuſpicionem vocata eſt conjurationis. Res delata ad iſtum : ſtatim, ut par fuit, juſſu ejus homines qui nominati erant, comprehenſi ſunt adductique Lilybæum : domino denunciatum eſt, ut adeſſet : causâ dictâ, damnati ſunt.

Dans le territoire de Triocale, dont des eſclaves fugitifs s'étoient déja emparés, on ſoupçonna d'être complices de la conjuration les eſclaves d'un ſicilien nommé Léonidas. On les dénonça à Verrès : auſſi-tôt, comme il étoit juſte, les accuſés furent arrêtés par ſon ordre & amenés à Lilybée : le maître fut aſſigné à comparoir : & après la procédure néceſſaire, ils furent condannés.

Quid deinde? quid cenſetis? furtum forteſſe aut prædam exſpectatis aliquam?... Damnatis quidem ſervis, quæ prædandi poteſt eſſe ratio? producet ad ſupplicium neceſſe eſt; teſtes enim ſunt qui in conſilio fuerunt, teſtes publicæ tabulæ, teſtis ſplendidiſſima civitas lilybætana, teſtis honeſtiſſimus maximuſque conventus civium romanorum; nihil poteſt, producendi ſunt; itaque producuntur, & ad palum alliganter.

Qu'arriva-t-il enſuite? qu'en penſez-vous? vous vous attendez à quelque friponnerie peut-être, ou à quelque rapine?... Les eſclaves une fois condannés, quel moyen peut-il reſter d'extorquer quelque choſe? il faut les mener publiquement au ſupplice; car on a pour témoins ceux qui ont aſſiſté au conſeil, les regiſtres publics, l'illuſtre ville de Lilybée, une aſſemblée très-reſpectable & très-nombreuſe de citoyens romains; rien ne peut l'empêcher, il faut expoſer publiquement les criminels; on les expoſe donc, & on les attache au poteau.

Etiam nunc mihi exſpectare videmini, Judices, quid deinde factum ſit, quod iſte nihil unquam fecit ſine aliquo quæſtu aut prædâ. Quid in ejuſmodi re fieri potuit? quod commodum eſt? Exſpectate facinus quam vultis improbum; vincam tamen exſpectationem omnium.

Vous me paroiſſez encore attendre, vous qui devez juger, quelle ſuite eut ce commencement, parce que cet homme ne fit jamais rien ſans ſe ménager quelque profit ou quelque friponnerie. Que pouvoit-il faire en pareille circonſtance? quel avantage peut-il y trouver? Imaginez une action auſſi inique que vous voudrez; je ne laiſſerai pas de ſurpaſſer de beaucoup l'attente de tout le monde.

Nomine ſceleris conjurationiſque damnati, ad ſupplicium traditi, ad palum alligati, repentè, multis millibus hominum inſpectantibus, ſoluti ſunt & Leonidæ illi domino redditi.

Ces eſclaves condannés comme coupables d'attentat & de conjuration, livrés pour être exécutés, déja attachés au poteau, ſont tout à coup, à la vûe de pluſieurs milliers d'hommes, déliés & rendus à ce Léonidas leur maître.

La reine d'Angleterre, Henriette-Marie, pénétrée de religion, ſurtout dans ſes dernières années, remercioit Dieu humblement de deux grandes grâces, dit Boſſuet : *l'une, de l'avoir fait chrétienne : l'autre... Meſſieurs, qu'attendez-vous ? peut être d'avoir rétabli les affaires du roi ſon fils ? non ; c'eſt de l'avoir fait reine malheureuſe.* On ſent combien le tour *ſuſpenſif* réveille ici l'attention, & contribue à faire naître dans les cœurs la ſurpriſe & l'admiration.

L'abbé Batteux nous a laiſſé un exemple d'une *Suſpenſion* miſe en action, & qu'il raconte lui-même d'une manière *ſuſpenſive*. On raconte, dit-il, qu'une impératrice, ayant été trompée par un lapidaire, voulut s'en venger avec éclat : elle s'adreſſa à ſon époux, lui exagéra la perfidie & l'audace du marchand infidèle ; c'étoit un crime de lèze majeſté. » Il eſt juſte, dit l'empereur, » que vous ſoyez vengée ; il ſera puni comme le » mérite ſon crime : qu'il ſoit condamné aux bêtes ». Le jour du ſupplice arrivé, la princeſſe s'aprête à jouir de toute ſa vengeance ; toute la Cour, toute la Ville prend part à ſes ſentiments. Le malheureux paroît dans l'arène ; il eſt tremblant, ſaiſi, anéanti. Quel monſtre va fondre ſur lui ? ſera-ce un tigre furieux ? un lion ? un ours ? C'eſt un chevreau.

La *Suſpenſion* eſt une figure d'un grand éclat, & conſéquemment elle doit être d'un uſage rare : d'ailleurs, comme on n'a pas toujours à dire des choſes extraordinaires & inattendues, on doit s'en ſervir avec diſcrétion ; il ſeroit abſurde de piquer vivement la curioſité, pour ne lui préſenter à la fin qu'une choſe qui ſeroit dans l'ordre naturel. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SUSTENTATION, ſ. f. C'eſt un mot employé par quelques rhéteurs, pour déſigner la figure plus connue ſous le nom de *Suſpenſion*. L'Académie n'admet que ce dernier mot : l'autre doit donc être rejeté ; car les ſynonymes parfaits, comme ſeroient ces deux termes, loin d'enrichir la langue, ne ſont bons qu'à la ſurcharger. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SYLLABAIRE, adj. pris ſubſtantivement. C'eſt la partie de l'Abécé qui comprend le détail des éléments des mots ; & ce nom lui vient, 1°. de ce qu'on y fait d'abord connoître aux élèves les lettres, qui ſont les éléments des ſyllabes ; 2°. de ce qu'on y raſſemble par ordre des tables exactes de toutes les ſyllabes poſſibles ; 3°. enfin de ce que dans les eſſais de lecture qui viennent enſuite, on partage aſſez ordinairement, par ſyllabes, ſur la page *verſo*, les mots imprimés à l'ordinaire & ſans diviſion ſur la page *recto*. (*Voyez* ABÉCÉ). *Syllabaire* veut donc dire *Livre ſyllabaire*, livre où l'on aprend les éléments des ſyllabes, les ſyllabes mêmes, & la lecture des mots par ſyllabes.

Il s'agit donc ici de l'expoſition méthodique des éléments figurés des mots ; ce qui comprend deux parties, les Lettres d'abord, & les Syllabes enſuite.

I. *Des Lettres.* La première choſe qu'il faut faire connoître à ceux qui aprennent à lire, ce ſont les Lettres, & les diverſes combinaiſons des Lettres auxquelles l'Uſage a attaché la repréſentation des éléments ſimples de la voix : mais ce premier objet doit ſe partager en différentes leçons.

La première préſentera les voyelles ſimples ſans accent & avec les accents : *a*, *â*, *à* ; *é*, *è*, *ê* ; *i*, *î* ; *o*, *ô* ; *u*, *û*. Il faudra y ajouter *e*, *eu*, *eû*, *œu*, *œû* ; *ou*, *oû*, *aou* ; qui repréſentent des voix ſimples : & l'on fera bien d'y joindre *y*, comme caractère ſouvent double & repréſentant *ii*.

La ſeconde leçon doit préſenter les mêmes voix déſignées par des combinaiſons de voyelles ſimples : par exemple, A déſigné par *ea*, *eâ* ; É par *ai*, *ei*, *&* ; È par *ai*, *ei*, *er*, *oit* ; Ê par *aî*, *eî*, *oî*, *ois*, *oient* ; O par *eo*, *au*, *euu* ; Ô par *eô*, *aû*, *euû*.

La troiſième leçon doit contenir les caractères repréſentatifs des articulations, c'eſt à dire, les conſonnes ; mais il faut les nommer toutes avec l'*e* muet ou le ſchéva à la fin. Les premières ſeront les conſonnes conſtantes, ſavoir, *h*, *m*, *n*, *l*, *r*, qu'on nommera *he*, *me*, *ne*, *le*, *re* : & il faudra y tenir compte de *rh*. Enſuite viendront les variables, en accouplant la foible & la forte de chaque eſpèce, & mettant de ſuite, s'il y a lieu, les différentes repréſentations de la même articulation : *b* ; *p* : *v* ; *f*, *ph* : *d* ; *t*, *th* : *g* ; *k*, *q*, *c* : ʒ, *ſ*, *ſſ*, *ç* : *j*, *g* ; *ch*. A la fin on placera *x*, qui vaut quelquefois *cs*, comme dans *taxe* ; quelquefois *gz*, comme dans *exil* ; d'autres fois *ſſ*, comme dans *Auxerre* ; & d'autres fois ʒ, comme dans *dixaine*.

La quatrième leçon comprendra les voyelles naſales ſous toutes leurs formes unitées : A naſal ; *an*, *am*, *en*, *em*, *ean* : É naſal ; *en*, *em*, *ain*, *aim*, *ein*, *eim*, *in*, *im* : O naſal ; *on*, *om*, *aon*, *eon*, *eom* : E naſal ; *un*, *um*, *eun*, *eum*.

La cinquième leçon donnera la ſuite des diphthongues ſimples ; *ia*, *ié*, *iè*, *iai*, *ie*, *ieu*, *io*, *iau*, *iou* ; *oa*, *oua*, *oi*, *oui*, *ouet* ; *ué*, *uè*, *ui* : puis les diphthongues naſales ; *ian*, *iam*, *ien* ; *ien*, *iain* ; *ion*, *iom* ; *ouan*, *ouen* ; *ouin*, *oin* ; *uin*.

La ſixième leçon réunira par ordre les conſonnes ſociables deux à deux, afin de les faire prononcer enſemble avec l'*e* muet à la fin : *mn* ; *bd*, *bl*, *br*, *bs* ; *pt*, *pth*, *pf*, *pl*, *pn*, *pr*, *ps* ; *vd*, *vl*, *vn*, *vr* ; *ft*, *pht*, *ſt*, *phl*, *ſn*, *phn*, *fr*, *phr* ; *dl*, *dr* ; *tl*, *thl*, *tr*, *thr*, *ts* ; *gl*, *gn*, *gr*, *gz* ; *cf*, *cph*, *cl*, *chl*, *cn*, *chn*, *cp*, *cr*, *chr*, *cs*, *ct*, *cht* ; ʒl, ʒr ; *ſh*, *ſd*, *ſf*, *ſph*, *ſg*, *ſk*, *ſc*, *ſq*, *ſl*, *ſm*, *ſn*, *ſp*, *ſr*, *ſt*, *ſth*, *ſv*.

La ſeptième enfin comprendra les conſonnes

combinées trois à trois : *pſt*, *ptr*; *fkr*, *phtr*; *cfl*, *cphl*, *cfr*, *cphr*; *ſbl*, *ſbr*, *ſdl*, *ſdr*, *sſt*, *sphl*, *sfr*, *sphr*, *sgl*, *sgr*, *skl*, *skr*, *ſcl*, *scr*, *spl*, *spr*, *ſtl*, *ſtr*, *ſthr*.

Je ne parle pas ici des mouillées qu'on entend dans les mots *péril*, *cheville*, *mail*, *mâille*, *Milhau* (ville), on dans les mots, *digne*, *agneau*, *ognon*, &c. Tant qu'on demeurera attaché à une routine aveugle & inconſéquente, qui déshonore & embaraſſe gratuitement notre Orthographe; tant qu'on n'aura aucune pitié de l'Enfance, & des malheureux qui n'ont pas beaucoup de temps à donner à l'art de lire; tant qu'on ne fera aucune attention à l'importance dont il ſeroit, pour l'intérêt & pour la gloire de la nation, de faciliter la lecture & de ſimplifier l'Orthographe de ſa langue; il ſera impoſſible de faire diſparoître de notre art de lire des difficultés qui ſont réellement inſurmontables dans l'état actuel des choſes. *Voyez* NÉOGRAPHISME.

II. *Des Syllabes.* Il faut détailler toutes les ſyllabes élémentaires des mots en différentes tables: 1°. toutes les ſyllabes phyſiques compoſées d'une voix ſimple précédée d'une articulation ſimple, *ha*, *hà*, *há*; *hé*, *hè*, *hê*, *hai*, *hei*, *het*, *hoir*, *haſ*, *heſ*, *hoſ*, *hois*, *hoient*; *hi*, *hî*; *ho*, *hô*, *hau*, *haû*; *hu*, *hû*; *he*, *heu*, *heû*; *hou*, *houˊ*: reprenez ainſi chacune des autres conſonnes devant chacune des voix ſimples.

2°. Chacune de ces conſonnes devant chacune des voix naſales, *an*, *am*, *en*, *em*, *ean*; *en*, *em*, *ain*, *aim*, *ein*, *eim*, *in*, *im*; *on*, *om*, *aon*, *eon*, *eom*; *un* *um*, *eun*, *eum*.

3°. Chacune des mêmes conſonnes devant chacune des diphthongues.

4°. Reprenez ſéparément chacune de ces trois tables, avec deux conſonnes au commencement au lieu d'une ſeule; puis les trois mêmes tables, avec trois conſonnes au commencement: cela fera en tout neuf tables.

Il faut en ajouter une dixième, où l'on mettra des voix ſimples, des diphthongues, des voix ou des diphthongues naſales, ſuivies d'une & quelquefois de deux conſonnes, pour former des ſyllabes artificielles : *ab*, *eb*, *ib*, *ob*, *ub*, *eub*, *oub*, *aib*, *eib*; *arc*, *erd*, *iſt*, *orf*, *ux*, *œuf*, *ours*, *air*, *eip*; &c.

J'inſiſte ſur ce détail, parce qu'en effet il ne faut omettre aucune ſyllabe dans ces tables: *Syllabis nullum compendium eſt, perdiſcendæ omnes.* C'eſt l'avis de Quintilien (*Inſtitut.* I. j, 5); & il veut qu'on y arrête les enfants juſqu'à ce qu'on ait toute la certitude poſſible, qu'ils ne ſont plus embaraſſés de la diſtinction d'aucune ſyllabe. Je ſuis perſuadé qu'ils ne le feront jamais guère, ſi on leur fait prononcer les conſonnes par le ſchéva, comme l'a conſeillé, il y a plus de cent vingt ans, l'auteur de la *Grammaire générale* de Port-Royal, dont les vûes ont été adoptées depuis avec ſuccès par MM. Dumas & de Launay & par les maîtres les plus ſages. Il eſt aiſé en effet de leur faire concevoir, qu'au lieu du ſchéva, il faut faire entendre la voix marquée après la conſonne. Cette épellation me paroît ſi vraie, ſi ſimple, & ſi utile; l'ancienne au contraire, ſi inconſéquente, ſi embaraſſée, ſi oppoſée aux progrès des élèves; qu'il me ſemble aujourdhui inutile & même ridicule d'inſiſter encore ſur ce point. Je remarquerai ſeulement que les maîtres qui adopteront cette méthode, ne doivent parler à leurs élèves des noms alphabétiques des lettres *bé*, *cé*, *dé*, *effe*, *hache*, &c, que quand ils ſauront lire.

Comme on ne ſauroit rendre trop petits les premiers livres élémentaires des enfants; il ſeroit peut-être convenable d'imprimer à part les eſſais de lecture tels que je les ai tracés *article* ABÉCÉ, & de ne mettre dans ce premier que les tables que je viens d'indiquer: à moins qu'on ne voulût y joindre quelques mots détachés connus des enfants, pour les encourager. On y réuniroit quelques monoſyllabes, comme *beau*, *bon*, *bleu*, *bain*, *chou*, *clou*, *coin*, *coût*, &c; enſuite des diſſyllabes, comme *ba-le*, *bou-le*, *ca-veau*, *cré-me*, *de-mi*, *fri-pon*, *gra-din*, &c; puis quelques mots de trois, de quatre, de cinq ſyllabes, comme *o-di-eux*, *ca-la-mi-té*, *a-va-ri-ci-eux*, &c. (*M. BEAUZÉE.*)

SYLLABE, ſ. f. Duelos, dans ſes Remarques ſur le *chap.* iij de la *I partie* de la *Grammaire générale*, diſtingue la *Syllabe* phyſique de la *Syllabe* uſuelle. » Il faut obſerver, dit-il, que toutes » les fois que pluſieurs conſonnes de ſuite ſe font » ſentir dans un mot, il y a autant de *Syllabes* » réelles (ou phyſiques), qu'il y a de ces conſonnes » qui ſe font entendre, quoiqu'il n'y ait point de » voyelle écrite à la ſuite de chaque conſonne; » la prononciation ſuppléant alors un *e* muet, la » *Syllabe* devient réelle pour l'oreille, au lieu » que les *Syllabes* d'uſage ne ſe comptent que » par le nombre des voyelles qui ſe font entendre » & qui s'écrivent . . . . Par exemple, le mot » *armateur* eſt de trois *Syllabes* d'uſage & de » cinq réelles, parce qu'il faut ſuppléer un *e* muet » après chaque *r*; on entend néceſſairement *a-re-ma-teu-re*».

M. Maillet de Boullay, ſecrétaire pour les Belles-Lettres de l'Académie royale des Belles-Lettres, Sciences, & Arts de Rouen, dans le compte qu'il rendit à ſa Compagnie, des Remarques de Duclos & du Supplément de l'abbé Fromant, dit, en annonçant le même chapitre dont je viens de parler : » Nous ne pouvons le mieux commencer, » qu'en adoptant la définition de l'abbé Girard, » citée par l'abbé Fromant. Suivant cette définition, » qui eſt excellente & qui nous ſervira de point » fixe, *la* SYLLABE *eſt un ſon ſimple ou com-* » *poſé, prononcé avec toutes ſes articulations*, » *par une ſeule impulſion de voix.* Examinons

» ſur ce principe le ſyſtême adopté par M. Du-» clos ».

Qu'il me ſoit permis de faire obſerver à M. du Boullay, qu'il commence ſa Critique par une vraie pétition de principe : adopter d'abord la définition de l'abbé Girard, pour examiner d'après elle le ſyſtême de Duclos, c'eſt s'étayer d'un préjugé pour en déduire des conſéquences qui n'en ſeront que la répétition ſous différentes formes. Ne ſeroit-on pas auſſi bien fondé à adopter d'abord le ſyſtême de Duclos, pour juger enſuite de la définition de l'abbé Girard; ou plus tôt ne vaut-il pas mieux commencer par examiner la nature des *Syllabes* en ſoi, & indépendamment de tout préjugé, pour apprécier enſuite le ſyſtême de l'un & la définition de l'autre ?

Les éléments de la parole ſont de deux ſortes, les voix & les articulations. La voix eſt une ſimple émiſſion de l'air ſonore, dont la forme conſtitutive dépend de celle du paſſage que lui prête la bouche (*Voyez* Voix, *Gramm.*) : l'articulation eſt une exploſion que reçoit la voix, par le mouvement ſubit & inſtantané de quelqu'une des parties mobiles de l'organe (*Voyez* H). Il eſt donc de l'eſſence de l'articulation de précéder la voix qu'elle modifie, parce que la voix une fois échapée, n'eſt plus en la diſpoſition de celui qui parle, pour en recevoir quelque modification que ce puiſſe être; & l'articulation doit précéder immédiatement la voix qu'elle modifie, parce qu'il n'eſt pas poſſible que l'exploſion d'un ſon ſoit ſéparé de la voix, puiſque ce n'eſt au fond rien autre choſe que la voix même ſortant avec tel degré de viteſſe aquis par telle ou telle cauſe.

Cette double conſéquence, ſuite néceſſaire de la nature des éléments de la parole, me ſemble démontrer ſans réplique :

1°. Que toute articulation eſt réellement ſuivie d'une voix qu'elle modifie & à laquelle elle apartient en propre, ſans pouvoir apartenir à aucune voix précédente; & par conſéqueot que tonte conſonne eſt ou ſuivie on cenſée ſuivie d'une voyelle qu'elle modifie, ſans ancun raport à la voyelle précédente : ainſi, les mots *or*, *dur*, qui paſſent pour o'être que d'une *Syllabe*, ſont réellement de deux, parce que les voix *o* & *u* nne fois échapées, ne penvent plus être modifiées par l'artieulation *r*, & qu'il faut ſuppoſer enſuite la moins ſenſible des voix que nous appelons *e* muet, comme s'il y avoit *o-re*, *du-re*.

2°. Que ſi l'on tronve de ſuite deux ou trois articulations dans un même mot, il n'y a que la deroière qni puiſſe tomber ſur la voyelle ſuivante, parce qu'elle eſt la ſeule qui la précède immédiatement; & les autres ne peuvent être regardées en riguenr que eomme des exploſions d'autant d'*e* muets, inutiles à écrire parce qu'il eſt impoſſible de ne pas les exprimer, mais auſſi réels que tontes les voyelles écrites : ainſi, le mot françois *ſcribe*, qui paſſe, dans l'uſage ordinaire, pour un mot de deux *Syllabes*, a reellement quatre voix, parce que les deux premières articulations *ſ* & *k* ſuppoſent chacune un *e* muet à leur ſuite, comme s'il y avoit *ſe-ke-ri-be*; il y a pareillement quatre voix phyſiques dans le mot *ſphinx*, qui paſſe pour n'être que d'une *Syllabe*, parce que la lettre finale *x* eſt double, qu'elle équivaut à *kſ*, & que chacune de ces articulations compoſantes ſuppoſe après elle l'*e* muet, comme s'il y avoit *ſe-phin-ke-ſe*.

Que ces *e* muets ne ſoient ſupprimés dans l'Orthographe, que parce qu'il eſt impoſſible de ne pas les faire ſentir quoique non écrits; j'en trouve la preuve, non ſeulement dans la rapidité exceſſive avec laquelle on les prononce, mais encore dans des faits orthographiques, ſi je peux parler ainſi. 1°. Nous avons pluſieurs mots terminés en *ment*, dont la terminaiſon étoit autrefois précédee d'un e muet pur, lequel n'étoit ſenſible que par l'alongement de la voyelle dont il étoit lui-même précédé, cõmme *ralliement*, *éternuement*, *enrouement*, &c; aujourdhui on ſupprime ces *e* muets dans l'Orthographe, quoiqu'ils produiſent toujours l'alongement de la voyelle précédente, & l'on ſe contente, afin d'éviter l'équivoque, de marqor la voyelle longue d'un acceut circonflexe, *rallîment*, *éternûment*, *enroûment*. 2°. Cela n'eſt pas ſeulement arrivé après les voyelles, on l'a fait encore entre deux conſonnes; & le mot que nous écrivons aujourdhui *ſoupçon*, je le trouve écrit *ſouſpeçon* avec l'*e* muet, dans le livre *De la précellence du langage françois*, par H. Eſtienne (*édit.* 1579). Or il eſt évident que c'eſt la même choſe pour la prononciation d'écrire *ſoupeçon* ou *ſoupçon*, pourvu que l'on paſſe ſur l'*e* muet écrit, avec autant de rapidité que ſur celui que l'organe met naturellement entre *p* & *ç*, quoiqu'il n'y ſoit point écrit.

Cette rapidité, en quelque ſorte inappréciable, de l'*e* muet on *ſchéva* qui ſuit toujours nne conſonne qui n'a pas immédiatement après ſoi une autre voyelle, eſt préciſément ce qui a donné lieu de croire qu'en effet la conſonne apartenoit ou à la voyelle précédente, on à la ſuivaote quoiqu'elle eo ſoit ſéparée : c'eſt ainſi que le mot *ácre* ſe diviſe communémeot en deux parties, que l'on appelle auſſi *Syllabes*, ſavoir, *á-cre*; & que l'on raporte également les deux articulations *k* & *r* à l'*e* muet final; au contraire, quoique l'on coupe auſſi le mot *arme* en deux *Syllabes*, qui ſoot *ar-me*, on raporte l'articulation *r* à la voyelle *a* qui précède, & l'articulatioo *m* à l'*e* muet qui ſuit; pareillement on regarde le mot *or* comme n'ayant qu'une *Syllabe*, parce qu'on raporte à la voyelle o l'articulation *r*, faute de voir dans l'écriture & d'entendre ſenſiblement, dans la prononciatioo, une antre voyelle qui vienne après & que l'articulation puiſſe modifier.

Il eſt donc bien établi, par la nature même

des éléments de la parole, combinée avec l'uſage ordinaire, qu'il eſt indiſpenſable de diſtinguer en effet les *Syllabes* phyſiques des *Syllabes* artificielles, & de prendre des unes & des autres les idées qu'en donne, ſous un autre nom, l'habile ſecrétaire de l'Académie françoiſe : par là ſon ſyſtême ſe trouve juſtifié & ſolidement établi indépendamment de toutes les définitions imaginables.

Celle de l'abbé Girard va même ſe trouver fauſſe, d'après ce ſyſtême, loin de pouvoir ſervir à le combattre, *C'eſt*, dit-il (Vrais princip. *tom. 1, diſc.* j, *pag.* 12), *un ſon, ſimple ou compoſé, prononcé avec toutes ſes articulations par une ſeule impulſion de voix.* Il ſuppoſe donc que le même ſon, ou la même voix, peut recevoir pluſieurs articulations ; & il dit poſitivement (*p.* 31), que la voyelle a quelquefois pluſieurs conſonnes attachées à ſon ſervice, & qu'elle peut les avoir *à ſa tête ou à ſa ſuite* : c'eſt préciſément ce qui eſt démontré faux à ceux qui examinent les choſes en rigueur ; cela ne peut ſe dire que des *Syllabes* uſuelles tout au plus, & encore ne paroît-il pas trop raiſonnable de partager, comme on fait, les *Syllabes* d'un mot, lorſqu'il renferme deux conſonnes de ſuite entre deux voyelles. Dans le mot *armé*, par exemple, on attache *r* à la première *Syllabe*, & *m* à la ſeconde ; & l'on ne fait guère d'exception à cette règle, ſi ce n'eſt lorſque la ſeconde conſonne eſt l'une des deux liquides *l* ou *r*, comme dans *â-cre*, *aigle*.

» Pour moi, dit M. Harduin, ſecrétaire perpétuel de l'Académie d'Arras (*Rem. div. ſur la prononc. pag.* 56) » je ne crois pas que cette diſ» tinction ſoit appuyée ſur une raiſon valable ; » & il me paroîtroit beaucoup plus régulier que » le mot *armé* s'épelât *a-rmé* . . . . Il n'y a » aucun partage ſenſible dans la prononciation de » *rmé* ; & au contraire, on ne ſauroit prononcer *ar*, » ſans qu'il y ait un partage aſſez marqué : l'*e* » féminin, qu'on eſt obligé de ſuppléer pour pro» noncer l'*r*, ſe fait bien moins ſentir & dure bien » moins dans *rmé* que dans *ar*. En un mot, cha» que ſon ſur lequel on s'arrête d'une manière un » peu ſenſible, me paroît former & terminer » une *Syllabe* ; d'où je conclus qu'on fait diſtinc» tement trois *Syllabes* en épelant *ar-mé*, au lieu » qu'on n'en fait pas diſtinctement plus de deux » en épelant *a-rmé*. Ce qui ſe pratique dans le » Chant, peut ſervir à éclaircir ma penſée. Sup» poſons une tenue de pluſieurs meſures ſur la » première *Syllabe* du mot *charme* ; n'eſt-il pas » certain qu'elle ſe fixe uniquement ſur l'*a*, ſans » toucher en aucune manière à l'*r*, quoique, dans » les paroles miſes en muſique, il ſoit d'uſage » d'écrire cette *r* immédiatement après l'*a*, & » qu'elle ſe trouve ainſi ſéparée de l'*m* par un » eſpace conſidérable ? N'eſt-il pas évident, nonobſ» tant cette ſéparation dans l'écriture, que l'aſſem» blage des lettres *rmé* ſe prononce entièrement ſous » la note qui ſuit la tenue ?

» Une choſe ſemble encore prouver que la » première conſonne eſt plus liée avec la conſonne » ſuivante qu'avec la voyelle précédente, à laquelle » par conſéquent on ne devroit pas l'unir dans la » compoſition des *Syllabes* : c'eſt que cette voyelle » & cette première conſonne n'ont l'une ſur l'autre » aucune influence directe, tandis que le voiſinage des » deux conſonnes altère quelquefois l'articulation » ordinaire de la première ou de la ſeconde. Dans » le mot *obtus*, quoiqu'on y prononce foiblement » un *e* féminin après le *b*, il arrive que le *b*, » contraint par la proximité du *t*, ſe change in» diſpenſablement en *p*, & on prononce effective» ment *optus* . . . Ainſi, l'antipathie même qu'il » y a entre les conſonnes *b*, *t* (parce que l'une » eſt foible & l'autre forte), ſert à faire voir que, » dans *obtus*, elles ſont plus unies l'une à l'autre, » que la première ne l'eſt avec l'*o* qui la pré» cède.

» J'ajoûte que la méthode commune me fournit » elle-même des armes qui favoriſent mon opinion. » Car 1°. j'ai déja fait remarquer que, ſelon cette » méthode, on épelle *â-cre* & *É-glé* : on penſe » donc du moins qu'il y a des cas où, de deux con» ſonnes placées entre deux voyelles, la première » a une liaiſon plus étroite avec la ſeconde qu'avec » la voyelle dont elle eſt précédée. 2°. La même » méthode enſeigne aſſurément que les lettres *ſt* » appartiennent à une même *Syllabe* dans *ſtyle*, » *ſtatue* ; pourquoi en ſeroit-il autrement dans » *vaſte*, *poſte*, *myſtère* » ? [On peut tirer la même conſéquence de *pſeaume*, pour *rapſodie* ; de *ſpécieux*, pour *aſpect*, *reſpect* ; &c ; de *ſtrophe*, pour *aſtronomie* ; de *Ptolomée*, pour *apitude*, *optatif*, &c. C'eſt le ſyſtême même de Port-Royal, dont il va être parlé]. » 3°. Voici quelque choſe de » plus fort. Qu'on examine la manière dont s'épelle » le mot *axe*, on conviendra que l'*x* tout entier » eſt de la ſeconde *Syllabe*, quoiqu'il tienne lieu » des deux conſonnes *c*, *ſ*, & qu'il repréſente con» ſéquemment deux articulations. Or ſi ces deux » articulations ſont partie d'une même *Syllabe* » dans le mot *axe*, qu'on pourroit écrire *acſe*, » elles ne ſont pas moins unies dans *accès*, qu'on » pourroit écrire *acsès* ; & dès qu'on avoue que l'*a* » fait ſeul une *Syllabe* dans *accès*, ne doit-on pas » reconnoître qu'il en eſt de même dans *armé* & dans » tous les cas ſemblables ?

» Dom Lancelot, dans ſa *Méthode pour aprendre* » *la langue latine*, connue ſous le nom de *Port*» *royal* (*Traité des lettres*, *chap.* xlv, §. iij), » établit, ſur la compoſition des *Syllabes*, un » ſyſtême fort ſingulier, qui, tout différent qu'il » eſt du mien, peut néanmoins contribuer à le » faire valoir. *Les conſonnes*, dit-il, *qui ne ſe* » *peuvent joindre enſemble au commencement* » *d'un mot, ne s'y joignent pas au milieu ; mais* » *les conſonnes qui ſe peuvent joindre enſemble* » *au commencement d'un mot, ſe doivent auſſi* » *joindre au milieu* ; & Ramus *prétend que faire* » *autrement*,

» *autrement, c'eſt commettre un barbariſme.* Il » eſt bien sûr que, ſi la jonction de telle & telle » conſonne eſt réellement impoſſible dans une po- » ſition, elle ne l'eſt pas moins dans une autre. D. » Lancelot fait dépendre la poſſibilité de cette jonc- » tion d'un ſeul point de fait, qui eſt de ſavoir s'il en » exiſte des exemples à la tête de quelques mots » latins. Ainſi, ſuivant cet auteur, *paſtor* doit » s'épeler *pa-ſtor*, parce qu'il y a des mots latins » qui commencent par *ſt*; tels que *ſtare*, *ſtimu-* » *lus* : au contraire, *arduus* doit s'épeler *ar-duus*, » parce qu'il n'y a aucun mot latin qui commence » par *rd*. La règle ſeroit embaraſſante, puiſqu'on » ne pourroit la pratiquer sûrement, à moins que » de connoître & d'avoir préſents à l'eſprit tous » les mots de la langue qu'on voudroit épeler. » Mais d'ailleurs, s'il n'y a point eu chez les latins » de mots commençant par *rd*, eſt-ce donc une » preuve qu'il ne pût y en avoir? Un mot conſtruit » de la ſorte ſeroit-il plus étrange que *bdellium*, » *Tmolus*, *Cteſiphon*, *Ptolomæus* ? ».

A ces excellentes remarques de M. Harduin, j'en ajoûterai une, dont il me préſente lui-même le germe. C'eſt que, pour établir la poſſibilité de joindre enſemble pluſieurs conſonnes dans une même *Syllabe*, il ne ſuffiroit pas de conſulter les uſages particuliers d'une ſeule langue; il faudroit conſulter tous les uſages de toutes les langues anciennes & modernes; & cela même ſeroit encore inſuffiſant pour établir une concluſion univerſelle, qui ne peut jamais être fondée ſolidement que ſur les principes naturels. Or il n'y a que le méchaniſme de la parole qui puiſſe nous faire connoître d'une manière sûre les principes de ſociabilité ou d'incompatibilité des articulations; & c'eſt conſéquemment le ſeul moyen qui puiſſe les établir. Voici, je crois, ce qui en eſt.

1°. Les quatre conſonnes conſtantes *m*, *n*, *l*, *r* peuvent précéder ou ſuivre toute conſonne variable, foible ou forte, *v*, *f*, *b*, *p*, *d*, *t*, *g*, *q*, *z*, *s*, *j*, *ch*.

2°. Ces quatre conſonnes conſtantes peuvent également s'aſſocier entre elles, *ml*, *lm*, *mn*, *nm*, *mr*, *rm*, *nl*, *ln*, *nr*, *rn*, *lr*, *rl*.

3°. Toutes les conſonnes variables foibles peuvent ſe joindre enſemble, & toutes les fortes ſont également ſociables entre elles.

Ces trois règles de la ſociabilité des conſonnes ſont fondées principalement ſur la compatibilité naturelle des mouvements organiques qui ont à ſe ſuccéder pour produire les articulations qu'elles repréſentent: mais il y a peut-être peu de ces combinaiſons que notre manière de prononcer l'*e* muet écrit ne puiſſe ſervir à juſtifier. Par exemple, *dg* ſe fait entendre diſtinctement dans notre manière de prononcer rapidement, *en cas de guerre*, comme s'il y avoit *en-ca-dgue-re*; nous marquons *jv* dans *les cheveux*, que nous prononçons négligemment comme s'il y avoit *lé-jveu*, &c. C'eſt ici le cas où l'oreille doit diſſiper les préjugés qui peuvent entrer par les yeux & éclairer l'eſprit ſur les véritables procédés de la nature.

4°. Les conſonnes variables foibles ſont incompatibles avec les fortes. Ceci doit s'entendre de la prononciation, & non pas de l'écriture, qui devroit toujours être à la vérité, mais qui n'eſt pas toujours une image fidèle de la prononciation. Ainſi, nous écrivons véritablement *obtus*, où l'on voit de ſuite les conſonnes *b*, *t*, dont la première eſt foible & la ſeconde forte; mais, comme on l'a remarqué ci-deſſus, nous prononçons *optus*, en fortifiant la première à cauſe de la ſeconde. Cette pratique eſt commune à toutes les langues, parce que c'eſt une ſuite néceſſaire du méchaniſme de la parole.

Il paroît donc démontré que l'on ſe trompe en effet dans l'épellation ordinaire, lorſque de deux conſonnes placées entre deux voyelles on raporte la première à la voyelle précédente, & la ſeconde à la voyelle ſuivante. Si, pour ſe conformer à la formation uſuelle des *Syllabes*, on veut ne point imaginer de ſchéva entre les deux conſonnes & regarder les deux articulations comme deux cauſes qui concourent à l'exploſion du même ſon; il faut les raporter toutes deux à la voyelle ſuivante, par la raiſon qu'on a déja alléguée pour une ſeule articulation, qu'il n'eſt plus temps de modifier l'exploſion d'un ſon quand il eſt déja échapé.

Quant à ce qui concerne les conſonnes finales, qui ne ſont ſuivies, dans l'écriture, d'aucune voyelle, ni dans la prononciation, d'aucun autre ſon que de celui de l'*e* muet preſque inſenſible; l'uſage de les raporter à la voyelle précédente eſt abſolument en contradiction avec la nature des choſes: & il ſemble que les chinois en ayent aperçu & évité de propos délibéré l'inconvénient. Dans leur langue tous les mots ſont *monoſyllabes*; ils commencent tous par une conſonne, jamais par une voyelle, & ne finiſſent jamais par une conſonne: ils parlent d'après la nature, & l'art ne l'a ni enrichie ni défigurée. Oſons les imiter, du moins dans notre manière d'épeler: & de même qu'il eſt prouvé qu'il faut épeler *charme* par *cha-rme*, *accès* par *a-cès*, *circonſpection* par *ci-rcon-ſpe-ction*; ſéparons de même la conſonne finale de la voyelle antécédente, & prononçons à la ſuite le ſchéva preſque inſenſible, pour rendre ſenſible la conſonne elle-même: ainſi, *acteur* s'épellera *a-cteu-r*, *Jacob* ſera *Ja-co-b*, *cheval* ſera *che-va-l*, &c.

On ſent bien que cette manière d'épeler doit avoir beaucoup plus de vérité que la manière ordinaire, qu'elle eſt plus ſimple & par conſéquent plus facile pour les enfants à qui on aprend à lire. Il n'y auroit à craindre pour eux que le danger de rendre trop ſenſible le ſchéva des conſonnes qui ne ſont ſuivies d'aucune voyelle écrite; mais outre la précaution de ne pas imprimer le ſchéva propre à la conſonne finale, un maître intelligent

ſaura bien les prévenir là-deſſus, & les amener à la prononciation ferme & uſuelle de chaque mot : ce ſera même une occaſion favorable de leur faire remarquer, qu'il eſt d'uſage de regarder la conſonne finale comme feſant *Syllabe* avec la voyelle précédente, mais que ce n'eſt qu'une *Syllabe* artificielle, & non une *Syllabe* phyſique.

Qu'eſt-ce donc qu'une *SYLLABE phyſique* ? C'eſt *une voix ſenſible prononcée naturellement en une ſeule émiſſion.* Telles ſont les deux *Syllabes* du mot *a-mi* : chacune d'elles eſt une voix *a*, *i* ; chacune de ces voix eſt ſenſible, puiſque l'oreille les diſtingue ſans les confondre ; chacune de ces voix eſt prononcée naturellement, puiſque l'une eſt une ſimple émiſſion ſpontanée de l'air ſonore, & que l'autre eſt une émiſſion accélérée par une articulation qui la précède, comme la cauſe précède naturellement l'effet ; enfin chacune de ces voix eſt prononcée en une ſeule émiſſion, & c'eſt le principal caractère des *Syllabes*.

Qu'eſt-ce qu'une *SYLLABE artificielle* ? C'eſt *une voix ſenſible prononcée artificiellement avec d'autres voix inſenſibles en une ſeule émiſſion.* Telles ſont les deux *Syllabes* du mot *trom-peur* : il y a dans chacune de ces deux *Syllabes* une voix ſenſible, *om* dans la première, *eu* dans la ſeconde, toutes deux diſtinguées par l'organe qui les prononce & par celui qui les entend : chacune de ces voix eſt prononcée avec un ſchéva inſenſible ; *om* avec le ſchéva que ſuppoſe la première conſonne *e*, laquelle conſonne ne tombe pas immédiatement ſur *om*, comme la ſeconde conſonne *r* ; *eu* avec le ſchéva que ſuppoſe la conſonne finale *r*, laquelle ne peut naturellement modifier *eu* comme la conſonne *p* qui précède : chacune de ces voix ſenſibles eſt prononcée artificiellement avec ſon ſchéva en une ſeule émiſſion ; puiſque la prononciation naturelle donneroit à chaque ſchéva un coup de voix diſtinct, ſi l'art ne la précipitoit pour rendre le ſchéva inſenſible ; d'où il réſulteroit que le mot *trompeur*, au lieu des deux *Syllabes* artificielles *trom-peur*, auroit les quatre *Syllabes* phyſiques *t-rom peu-re*.

Il y a dans toutes les langues des mots qui ont des *Syllabes* phyſiques & des *Syllabes* artificielles : *ami* a deux *Syllabes* phyſiques ; *trompeur* a deux *Syllabes* artificielles ; *amour* a une *Syllabe* phyſique & une artificielle. Ces deux ſortes de *Syllabes* ſont donc également uſuelles ; & c'eſt pour cela que j'ai cru ne devoir point, comme Duclos, oppoſer l'uſage à la nature, pour fixer la diſtinction des deux eſpèces que je viens de définir : il m'a ſemblé que l'oppoſition de la nature & de l'art étoit plus réelle & moins équivoque, & qu'une *Syllabe* uſuelle pouvoit être ou phyſique ou artificielle ; la *Syllabe* uſuelle c'eſt le genre, la phyſique & l'artificielle en ſont les eſpèces.

Qu'eſt-ce donc enfin qu'une *SYLLABE uſuelle*, ou ſimplement une *Syllabe* ? C'eſt, en ſupprimant des définitions précédentes les caractères diſtinctifs des eſpèces, *une voix ſenſible prononcée en une ſeule émiſſion.*

Il me ſemble que l'uſage univerſel de toutes les langues nous porte à ne reconnoître en effet pour *Syllabes* que les voix ſenſibles & prononcées en une ſeule émiſſion. La meilleure preuve que l'on puiſſe donner que c'eſt ainſi que toutes les nations l'ont entendu & que par conſéquent nous devons l'entendre, ce ſont les *Syllabes* artificielles, où l'on a toujours reconnu l'unité *ſyllabique*, nonobſtant la pluralité des voix réelles que l'oreille y aperçoit : *lieu*, *lien*, *leur*, voilà trois ſyllabes avouées telles dans tous les temps, quoique l'on entende les deux voix *i*, *eu* dans la première, les deux voix *i*, *en* dans la ſeconde, & dans la troiſième la voix *eu* avec le ſchéva que ſuppoſe la conſonne *r* ; mais le ſon prépoſitif *i* dans les deux premières, & le ſchéva dans la troiſième, ſont preſque inſenſibles malgré leur réalité, & le tout dans chacune ſe prononce en une ſeule émiſſion, d'où dépend l'unité *ſyllabique*.

Il n'eſt donc pas exact de dire, comme Duclos (*loc. cit.*), que nous avons des vers qui ſont à la fois de douze *Syllabes* d'uſage, & de vingt-cinq à trente *Syllabes* phyſiques. Toute *Syllabe* phyſique uſitée dans la langue en eſt auſſi une *Syllabe* uſuelle, parce qu'elle eſt un ſon ſenſible prononcé en un ſeul coup de voix : par conſéquent on ne trouvera jamais dans nos vers plus de *Syllabes* phyſiques que de *Syllabes* uſuelles. Mais on peut y trouver plus de voix phyſiques que de voix ſenſibles, & dès là même plus de voix que de *Syllabes* ; parce que les *Syllabes* artificielles, dont le nombre eſt aſſez grand, renferment néceſſairement pluſieurs voix phyſiques ; mais une ſeule eſt ſenſible, & les autres ſont inſenſibles.

On diviſe communément les *Syllabes* uſuelles, ou par raport à la voix, ou par raport à l'articulation.

Par raport à la voix, les *Syllabes* uſuelles ſont ou incomplexes ou complexes.

Une *Syllabe* uſuelle *incomplexe* eſt une voix unique, qui n'eſt pas le réſultat de pluſieurs voix élémentaires, quoiqu'il y ait d'ailleurs quelque ſchéva ſuppoſé par quelque articulation : telles ſont les premières *Syllabes* des mots *a-mi*, *ta-mis*, *ou-vrir*, *cou-vrir*, *en-ter*, *planter*.

Une *Syllabe* uſuelle *complexe* eſt une voix double, qui comprend deux voix élémentaires prononcées diſtinctement & conſécutivement, mais en une ſeule émiſſion : telles ſont les premières *Syllabes* des mots *oi-ſon*, *choi-ſon*, *hui-lier*, *tui-lier*.

Par raport à l'articulation, les *Syllabes* uſuelles ſont ou ſimples ou compoſées.

Une *Syllabe* uſuelle *ſimple* eſt une voix, unique ou double, qui n'eſt modifiée par aucune articulation : telles ſont les premières *Syllabes* des mots *a-mi*, *ouvrir*, *en-ter*, *oi-ſon*, *hui-lier*.

Une *Syllabe* uſuelle *compoſée* eſt une voix, unique ou double, qui eſt modifiée par une ou par pluſieurs articulations : telles ſont les premières *Syllabes* des mots *ta-mis*, *cou-vrir*, *plan-ter*, *cloi-ſon*, *tui-lier*.

Pour terminer cet article, il reſte à examiner l'origine du nom de *Syllabe*. Il vient du verbe grec συλλαμβάνω, *comprehendo*; RR. σὺν, *cum*, & λαμβάνω, *prehendo*, *capio*: de là vient le nom συλλαβή, *Syllabe*. Priſcien & les grammairiens latins qui l'ont ſuivi ont tous pris ce mot dans le ſens actif : *SYLLABA*, dit Priſcien, *eſt comprehenſio litterarum*, comme s'il avoit dit, *id quod comprehendit litteras*. Mais 1°. cette pluralité de lettres n'eſt nullement eſſencielle à la nature des *Syllabes*, puiſque le mot *a-mi* a réellement deux *Syllabes* également néceſſaires à l'intégrité du mot, quoique la première ne ſoit que d'une lettre : 2°. il eſt évidemment de la nature des *Syllabes*, telle que je viens de l'expoſer, que le *comprehenſio* des latins & le συλλαβή des grecs doivent être pris dans le ſens paſſif, *id quod uno vocis impulſu comprehenditur*; ce qui eſt exactement conforme à la définition de toutes les eſpèces de *Syllabes*, & aparemment aux vûes des premiers nomenclateurs. (*M. BEAUZÉE.*)

SYLLABE, *Verſific. franç.* Comme le nombre des *Syllabes* fait la meſure des vers françois, il ſeroit à ſouhaiter qu'il y eût des règles fixes & certaines pour déterminer le nombre des *Syllabes* de chaque mot; car il y a des mots douteux à cet égard, & il y en a même qui ont plus de *Syllabes* en Vers qu'en Proſe. Les noms qui ſe terminent en *ieux*, en *iel*, en *ien*, en *ion*, en *ier*, &c, cauſent beaucoup d'embarras à ceux qui ſe piquent d'exactitude. *Odieux*, *précieux*, ſont de trois ſyllabes; & cependant *cieux*, *lieux*, *dieux* n'ont qu'une *Syllabe*. De même, *fiel*, *miel*, *bien*, *mien* ſont *monoſyllabes*; mais dans *lien*, *ancien*, *magicien*, *académicien*, *muſicien*, la terminaiſon en *ien* eſt de deux *Syllabes*. Dans les mots *fier*, *altier*, *métier*, la rime en *ier* eſt d'une ſeule *Syllabe*, & de deux dans *bouclier*, *ouvrier*, *meurtrier*, & *fier*, quand il eſt verbe. Toutes ces différences demandent une application particulière pour ne s'y pas tromper, & ne pas faire un ſolécifme de quantité. En général, il faut conſulter l'oreille, qui doit être le principal juge du nombre de *Syllabes* : & pour lors la prononciation la plus douce & la plus naturelle doit être préférée. *Mourgues.* (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(N.) SYLLABIQUE, adj. Qui concerne les ſyllabes, qui apartient aux ſyllabes, qui eſt propre aux ſyllabes. Ce terme s'emploie en pluſieurs occaſions dans le langage grammatical.

1. Dans la grammaire grèque, on appelle augment *ſyllabique*, celui qui en effet ajoûte une ſyllabe au commencement du verbe; comme quand de τύπτω, on forme ἔ-τυπτον. *Voyez* AUGMENT.

2. L'abbé Girard appelle diphthongues *ſyllabiques*, celles qui réellement ſont entendre en une ſeule ſyllabe les deux voix conſécutives qui forment la diphthongue : & par oppoſition il appelle diphthoogues *orthographiques*, les réunions de deux voyelles qui ne repréſentent qu'une voix ſimple. Ainſi, *ui* eſt diphthongue *ſyllabique* dans la ville de *Guiſe*; & dipthongue *orthographique* dans vivre à ſa *guiſe*.

3°. On appelle unité *ſyllabique*, ce qui fait qu'une ſyllabe eſt une; & cela dépend ſurtout de l'unité du coop de voix ou de l'émiſſion du ſon. *Voyez* SYLLABE.

4. Le temps ou la valeur *ſyllabique*, c'eſt la proportion de la durée d'une ſyllabe relativement à celle des autres ſyllabes d'un même diſcours (*Voyez* QUANTITÉ). L'harmonie, le nombre, ou le rhythme, n'eſt pas le réſultat de la ſimple combinaiſon des temps *ſyllabiques* des mots; c'eſt principalement la proportion de cette combinaiſon avec la penſée même dont la phraſe eſt l'image. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SYLLEPSE, ſ. f. Σύλληψις, *comprehenſio*. C'eſt la même étymologie que celle du mot *Syllabe* : mais elle doit ſe prendre ici dans le ſens actif, au lieu que dans *Syllabe* elle a le ſens paſſif : σύλληψις, *comprehenſio duorum ſenſuum ſub una voce*; ou bien, *acceptio vocis unius duos ſimul ſenſus comprehendentis*. C'eſt tout à la fois la définition du nom & celle de la choſe.

La *Syllepſe* eſt donc une figure de Diction par conſonnance phyſique, qui conſiſte à prendre un mot en deux ſens différents dans la même phraſe; d'un côté, dans le ſens propre; de l'autre, dans un ſens figuré. En voici des exemples cités par du Marſais (*Trop.* II. *xj*, pag. 151.)

» Coridon dit que Galathée eſt pour lui plus » douce que le thym du mont Hybla; *Galathæa* » *thymo mihi dulcior Hyblæ* (Virg. *Ecl.* vij, 37) : » le mot *doux* eſt au propre par raport au thym, » & il eſt au figuré par raport à l'impreſſion que » ce berger dit que Galathée fait ſur lui. Virgile » fait dire enſuite à un autre berger (*ib.* 41), » *Ego ſardoïs videar tibi amarior herbis* (quoi- » que je te paroiſſe plus amer que les herbes de » Sardaigne). Nos bergers diſent, *plus aigre qu'un* » *citron vert*.

» Pyrrhus, fils d'Achille, l'un des principaux » chefs des grecs, & qui eut le plus de part à » l'embraſement de la ville de Troie, s'exprime » en ces termes dans l'une des plus belles pièces de » Racine (*Androm.* I, jv, 61) :

» Je ſouffre tous les maux que j'ai faits devant Troie;
» Vaincu, chargé de fers, de regrets conſumé,
» Brûlé de plus de feux que je n'en allumai :

» *Brûlé* eſt au propre par raport aux feux que

» Pyrrhus alluma dans la ville de Troie ; & il eſt » au figuré par raport à la paſſion violente que » Pyrrhus dit qu'il reſſentoit pour Andromaque...»

Il me ſemble que cette figure n'eſt d'uſage que dans les phraſes explicitement comparatives, de quelque nature que ſoit le raport énoncé par la comparaiſon, ou d'égalité, ou de ſupériorité, ou d'infériorité : *brûlé d'autant de feux que j'en allumai*, ou *de plus* ou *de moins de feux que je n'en allumai*. Dans ce cas, ce n'eſt pas le mot unique exprimé dans la phraſe, qui réunit ſur ſoi les deux ſens ; il n'en a qu'un dans le premier terme de la comparaiſon, & il eſt cenſé répété avec le ſecond ſens dans l'expreſſion du ſecond terme. Ainſi, *Coagulatum eſt ſicut lac cor eorum* (*Pſ.* 118), eſt une propoſition comparative d'égalité, dans laquelle le mot *coagulatum*, qui ſe raporte à *cor eorum*, eſt pris dans un ſens métaphorique ; & le ſens propre, qui ſe raporte à *lac*, eſt néceſſairement attaché à un autre mot pareil ſouſentendu ; *cor eorum coagulatum eſt ſicut lac coagulatum*.

La *Syllepſe*, bien entendue, n'eſt donc rien autre choſe que la figure de Diction par conſonnance phyſique, déja connue ſous le nom d'*Antanaclaſe* (*Voyez* ce mot). On peut ſeulement obſerver que cette figure peut prendre deux formes différentes : l'une, où le mot à double ſens eſt répété pour chacun des deux ſens, *Simia ſemper ſimia* ; l'autre, où le mot à double ſens n'eſt exprimé qu'une fois pour les deux, *Galathæa thymo mihi dulcior Hyblæ*. Mais cette ſeconde forme n'empêche pas la figure d'être la même, puiſque la conſtruction la ramène néceſſairement à la première par le moyen de l'analyſe ; *Galathæa mihi dulcior prædulci thymo Hyblæ*.

Du Marſais ſemble inſinuer, que le ſens figuré joint dans la *Syllepſe* au ſens propre eſt toujours métaphorique. Il me ſemble pourtant qu'il y a *Syllepſe* dans la phraſe latine *Nerone neronior ipſo*, & dans ce vers françois *Plus mars que le Mars de la Thrace* ; puiſque *Nero* d'une part & *Mars* de l'autre ſont pris dans deux ſens différents : or le ſens figuré de ces mots n'eſt point une Métaphore ; c'eſt une Antonomaſe, ce ſont des noms propres employés pour des noms appellatifs. Je dis plus : les deux ſens du mot de la *Syllepſe* peuvent être propres, comme on le voit dans ces deux vers :

Armand, qui pour ſix vers m'as donné ſix-cents *livres*,
Que ne puis-je à ce prix te vendre tous mes *livres* !

Il y a auſſi une figure de conſtruction que les grammairiens appellent *Syllepſe* ou *Synthèſe*. Je n'adopte que ce dernier nom, & c'eſt ſous ce nom que j'en parlerai. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SYMBOLE, ſ. m. *Belles-Lett.* Signe, ou marque diſtinctive d'une perſonne, ou d'une choſe.

On a vu, dans l'*article* EMBLÈME, que cette eſpèce de métaphore demande une reſſemblance entre l'objet ſenſible & la penſée qu'il exprime. Il n'en eſt pas de même du *Symbole* : celui-ci ne ſuppoſe qu'une liaiſon d'idées établie par l'habitude. Ainſi, entre le caractère de l'aigle ou du lion & le caractère d'une âme élevée ou d'une âme forte & courageuſe, il y a réellement de l'analogie & de la reſſemblance ; c'eſt un Emblême : au lieu qu'entre les ſignes du Zodiaque & les ſaiſons de l'année, il n'y a qu'un raport de coëxiſtence & d'affinité ; & ce ne ſont que des *Symboles*.

Entre les deux idées du *Symbole*, c'eſt à dire, entre celle du ſigne & celle de la choſe, le raport eſt réel, lorſque, dans la réalité, les objets mêmes ſe correſpondent ; le raport eſt fictif ou conventionnel, lorſque la liaiſon des idées eſt l'ouvrage de l'opinion ou de l'imagination : c'eſt ainſi que le Caducée eſt le *Symbole* de l'Éloquence. Comme il eſt rare que la liaiſon des deux idées ſoit aſſez étroite & aſſez excluſive pour ne laiſſer aucune équivoque ſur leur raport, l'intelligence du *Symbole* a toujours beſoin d'un peu d'aide, & ſa ſignification eſt un myſtère auquel il faut être initié : par exemple, quoique le printemps commence ſous le ſigne du bélier, quoique le ſoc ſoit le principal inſtrument de l'Agriculture ; l'image du bélier & celle de la charue n'éveilleroient dans l'âme que l'idée de leur objet, ſi l'on n'étoit pas convenu d'y attacher les idées du printemps & du labourage.

On doit voir à préſent quelle eſt la différence du *Symbole* & de l'Emblême, & comment la même figure peut être l'un & l'autre ſous différents raports. Ainſi, l'image du lion ſert d'Emblême pour exprimer le caractère d'un héros, & de *Symbole* pour déſigner un des mois de l'année : ainſi, le gouvernail eſt tantôt employé comme *Symbole*, pour réveiller l'idée de la Navigation ; & tantôt comme Emblême, pour exprimer allégoriquement l'adminiſtration d'un État.

Le *Symbole* diffère de l'Emblême, comme l'idée particulière diffère de l'idée générale ; en ſorte que, pour reſtreindre la ſignification de l'Emblême, on y ajoûte le *Symbole*. Néméſis eſt la conſcience perſonnifiée : qu'on lui mette en main une balance, c'eſt la Juſtice diſtributive ; qu'on lui donne une bride & un glaive pour attributs, c'eſt la Juſtice cohibitive & vengereſſe ; qu'on l'arme d'un fouet, c'eſt le Remords.

Vénus repréſente la beauté, ou la femme par excellence. Dans la ſtatue que Zeuxis en a faite, il lui a mis ſous le pied une tortue ; & avec ce *Symbole* de la lenteur, Vénus devient l'Emblême d'un ſexe deſtiné à une vie tranquile & retirée.

Les Sages de Memphis exprimoient par des *Symboles* les myſtères de leur doctrine ; & c'eſt ce que les grecs appeloient *hiéroglifes*, ou gravures

ſacrées. Ces caractères, inventés d'abord comme la Métaphore dans les langues, par le beſoin de s'exprimer & faute de ſignes plus ſimples, ſervirent enſuite de voile aux idées religieuſes que les prêtres d'Égypte vouloient dérober aux profanes & tranſmettre aux initiés.

Depuis on appela *Symbole*, toute expreſſion allégorique dans le langage des philoſophes. On nous en a conſervé des exemples dans quelques maximes de Pythagore, comme dans celles ci : *Ne vous aſſeyez point ſur le boiſſeau*, pour dire, travaillez à acquérir à meſure que vous dépenſez. *Ne tendez pas la main droite à tout venant*, pour dire, choiſiſſez vos amis. *Ne portez pas un anneau trop étroit*, pour dire, évitez tout engagement qui gêne votre liberté. *Ne remuez pas le feu avec l'épée*, pour dire, n'irritez pas l'homme colère & violent. *Abſtenez-vous de fèves*, pour dire, ne vous mêlez pas des affaires publiques. *Ne vous promenez pas ſur les grands chemins*, pour dire, ne vous réglez point ſur l'opinion de la multitude. *Aidez celui qui ſoulève un fardeau*, pour dire, encouragez le travail. *Ne logez point ſous vos toits l'hirondelle*, pour dire, ne formez point de liaiſons paſſagères, ne vivez point avec les babillards. *Abſtenez-vous des coqs blancs*, pour dire, paſſez-vous des biens difficiles & rares. *Ne ramaſſez point les fruits qui tombent*, pour dire, attachez-vous à des idées ſaines & mûres. *Ne ſemez pas du bois ſur les chemins*, pour dire, ne ſoyez pas difficile à vivre, ne vous rendez pas embaraſſant. *En adorant, tournez autour de vous*, pour dire, voyez Dieu partout, & adorez-le en toutes choſes.

Les *Symboles* de convention ſont encore aujourd'hui une langue myſtérieuſe, & qui n'eſt entendue que des hommes inſtruits : c'eſt pour eux ſeulement que le pavot réveille l'idée de la fécondité ; l'olivier, celle de la paix ; la palme ou le laurier, celle de la victoire ; le lierre, celle du talent poétique ; le cyprès, celle de la mort.

Mais comme l'inſtruction s'eſt répandue, cette langue eſt devenue plus familière & n'eſt plus une énigme pour un peuple civiliſé. Quand le maréchal de Saxe, après la bataille de Fontenoi, revint en France, il voulut, pour l'exemple, qu'à la barrière de Perronne ſes équipages fuſſent fouillés, afin qu'on vît s'il n'y avoit rien qui fût ſujet aux droits d'entrée. *Paſſez, Monſeigneur*, lui dit un commis, *les lauriers ne payent rien*. Je ne veux pas taire que pour ce mot les fermiers généraux donnèrent au commis une gratification, qu'il n'auroit pas eue du temps des Turcarets, dont la pie étoit le *Symbole*.

Chez les anciens on donnoit par extenſion le nom de *Symbole* à l'étiquette des vaſes, à l'empreinte des monnoies, aux mots de ralliment dans les guerres civiles, & à ce qu'on appelle le mot du guet dans nos armées. Le mot de ralliment de Marius étoit *le dieu Lare* ; celui de Sylla, *Apollon delphique* ; celui de Céſar, *Vénus mère*. Dans les camps, le mot de l'ordre étoit, comme aujourdhui, donné aux ſentinelles, & on le changeoit tous les jours : c'étoit *Palme*, *Gloire*, *Valeur*, &c.

L'uſage des *Symboles*, établi une fois & tranſmis d'âge en âge, a donné lieu aux armoiries ; & cette inſtitution, l'une des plus dégradées par la ſotiſe & la vanité, étoit peut-être une des plus précieuſes à conſerver dans l'eſprit de ſon origine : car le *Symbole* étoit communément l'expreſſion du caractère de celui qui en décoroit ſes armes, & un engagement public de ne ſe démentir jamais. Ce caractère, perſonnel au chef d'une famille, paſſoit à ſes enfants, avec ſes armoiries & avec la réſolution d'être digne de les porter. Ainſi, dans chaque race il y avoit un type de mœurs, j'entends de vertu militaire, car on n'en connoiſſoit pas d'autre ; &, de la part de la Nobleſſe, c'étoit un garant pour l'État de ſon ardeur à le ſervir.

Cet uſage eſt d'une antiquité très-reculée. On dit qu'à la guerre de Thèbes chacun des chefs avoit ſur les armes un *Symbole* particulier : Polinice, un *ſphinx* ; Capanée, une *hydre* ; Amphiaraus, un *dragon*, &c. A la guerre de Troie, ſi l'on en croit Homère, Agamemnon avoit de même ſur ſon bouclier un *lion* ; Ulyſſe, un *dauphin* ; Hippomédon, un *typhon vomiſſant des feux*. Le Symbole d'Alcibiade étoit un *amour la foudre à la main*.

Dans la guerre de Marius contre les cimbres & les teutons, on obſerva que ces barbares portoient ſur leurs armes des figures de bêtes féroces. Marius lui-même avoit un *aigle* ſur ſon bouclier, & l'*aigle* commença dès lors à être l'enſeigne des romains, qui juſques là n'avoient porté que le *manipule* pour étendard. Les légions prirent auſſi des enſeignes particulières, & ſur ces enſeignes des figures diverſes, de loup, de cheval, de chevreau, de minotaure, &c. Le cachet de Pompée, que Céſar reçut en pleurant, portoit l'image d'un lion tenant une épée. Céſar lui-même avoit pris pour *Symbole* un papillon avec une écreviſſe, pour réunir les deux idées de célérité & de lenteur. Il avoit auſſi ſur ſon cachet un ſphinx, *Symbole* de la pénétration & du myſtère dans les projets. On ſait que dans la ſuite il prit ſur ſon anneau l'image d'Alexandre, l'objet de ſon émulation.

Les nations eurent auſſi leurs *Symboles* particuliers : les athéniens, l'oiſeau de Minerve ; les thébains, l'image du ſphinx ; les perſes, un aigle d'or, ou l'image du ſoleil. Les nations modernes ont ſuivi cet uſage : les ſuiſſes ont pour *Symbole* des ours ; les belges, des lions ; les anglois, des léopards, &c.

Les rois, les princes, les guerriers avoient auſſi leur *Symbole* : la mode en eſt paſſée. (*Voyez* Devise). Ce qui en reſte eſt en armoiries : mais les armoiries nouvelles n'ont plus de caractère, & ne ſignifient plus rien ; leur bon temps fut celui de la

chevalerie ; & ce temps eſt fort loin de nous : je dis *de nous*, moralement parlant ; car nous avons encore & des Renauds & des Bayards. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) SYMPLOQUE, ſ. f. On a dit *Symploce* dans l'*Encyclopédie* ; c'eſt mal à propos : ce mot eſt le Συμπλοκὴ des grecs, dont la dernière ſyllabe ne peut ſe prononcer qu'avec une articulation gutturale. Ce mot eſt compoſé de σὺν, *cum*, & de πλοκὴ, *nexus* ; c'eſt donc à dire, *Connexio*, *Complexio*. C'eſt en effet le nom que quelques rhéteurs donnent à la figure que nous avons nommée *Complexion*. *Voyez* ce mot. (*M. BEAUZÉE.*)

SYNALÈPHE, ſ. f. *Grammaire*. Dans la Poéſie latine, lorſqu'un mot finiſſoit par une *m* ou par une voyelle, & que le mot ſuivant commençoit par une voyelle, on retranchoit dans la prononciation la lettre finale du premier mot ; c'eſt ce qu'on appelle *Éliſion*. *Voyez* ÉLISION.

Les grammairiens latins reconnoiſſent deux ſortes d'Éliſion : 1°. celle de la lettre finale *m*, qu'ils appellent *Ecthlipſe*, du grec ἐκθλῖψις, *elidere* (briſer) ; 2°. celle de la voyelle finale, qu'ils appellent *Synaléphe*, du grec συναλοιφὴ, *conflictio*, mot compoſé de σὺν, *cum*, & de ἀλείφω, *ungo* : le mot de *Synaléphe* eſt donc ici dans un ſens métaphorique, pour indiquer que les deux voyelles qui ſe rencontrent ſe mêlent enſemble comme les choſes graſſes ; une couche de la dernière fait diſparoître la première.

L'idée générale & le ſeul terme d'*Éliſion* me ſemblent ſuffiſants ſur cette matière ; & ſubdiviſer un pareil objet, c'eſt s'expoſer à le rendre inintelligible : à force de diviſer certains corps, on les réduit en une poudre impalpable que le vent emporte aiſément, & il n'en reſte rien. *Voyez*, ſur l'Éliſion, les *art.* ÉLISION, BAILLEMENT, HIATUS. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SYNATHROÏSME, ſ. m. Terme d'origine grèque, employé par quelques théteurs pour déſigner la figure que nous nommons en françois *Conglobation*, & dont il a le ſens. (*Voyez* CONGLOBATION). C'eſt donc un mot inutile dans notre langue, & dont oa ne tient compte ici qu'en faveur de ceux qui pourroient le rencontrer ſans l'entendre. Quelques rhéteurs diſent ſimplement *Athroïſme*. *Voyez* ce mot.

Dans l'*Encyclopédie* on a écrit *Synarthroïſme* ; & l'on y dit que Longin donne à cette figure le nom d'*Arthroïſme*. La lettre *h* eſt dans l'un des deux mots, & non dans l'autre, quoiqu'ils ſoient de même origine ; d'ailleurs le mot grec n'a jamais eu la lettre *r* avant *th*. (*M. BEAUZÉE.*)

SYNCHISE, ſ. f. *Grammaire*. σύγχυσις, *confuſio* ; RR. σὺν. *cum*, & χέω, *fundo*. C'eſt une prétendue eſpèce d'Hyperbate, qui ſe fait quand les mots d'une phraſe ſont mêlés entre eux, ſans aucun égard, ni à la ſucceſſion de l'ordre analytique, ni aux raports qui lient les mots entre eux.

C'eſt le reſpect pour les anciens, porté juſqu'à l'idolatrie & à l'enthouſiaſme, qui a fait imaginer un nom honorable pour des écarts réels, plus tôt que d'oſer prononcer que ces grands hommes ſe fuſſent mépris. Il y a du fanatiſme à les croire infaillibles, puiſqu'ils ſont hommes : & ſouvent on les compromet davantage en les louant ſans meſure, qu'en les critiquant à propos.

Ajoutons qu'il nous arrive ſouvent de prendre pour confuſion un ordre très-bien ſuivi dont la liaiſon nous échape, parce que nous manquons des lumières néceſſaires ou de l'attention requiſe. Il y a, dans l'Énéide (*II.* 348), un paſſage regardé juſqu'ici comme une *Synchiſe* très-compliquée ; & Servius auroit cru manquer à ſon devoir de commentateur, s'il n'en avoit pas débrouillé la conſtruction. » Il me ſemble, dit M. Charpentier (*Déf. de la langue franç. Diſc. II, part.* iij, *pag.* 269], » que ce pauvre grammairien ait donné » lui-même dans une embuſcade des ennemis, dont » il a tontes les peines du monde à ſe ſauver ; » & je crois qu'Énée trouva plus facilement un » aſile pour ſon père contre la violence des grecs, » qu'il n'eu a trouvé un pour ſon auteur contre » cette importante *Synchiſe* qu'il rencontre ici, » c'eſt à dire, une franche confuſion, dont il n'a » preſque ôſé prononcer le nom en ſa propre » langue ». On voit que M. Charpentier regarde auſſi la *Synchiſe* comme un véritable défaut ; mais il eſt perſuadé que ce défaut exiſte dans le paſſage de Virgile dont il s'agit : je n'en crois rien ; & il me ſemble avoir prouvé qu'on ne l'a point encore bien entendu, faute d'avoir bien connu les principes de l'Analyſe, la propriété de quelques termes latins, & la véritable ponctuation de ce paſſage. *Voyez* MÉTHODE.

Si donc l'Analyſe elle-même vient à nous démontrer la réalité de quelque *Synchiſe* bien embaraſſante dans un ancien, diſons nettement que c'eſt une faute : ſi la confuſion ne va pas au point de jeter de l'obſcurité dans la phraſe, diſons ſimplement que c'eſt une Hyperbate. *Voyez* HYPERBATE. (*M. BEAUZÉE.*)

SYNCOPE, ſ. f. *Grammaire*. C'eſt un Métaplaſme ou une figure de Diction, par laquelle on retranche du milieu d'un mot quelque lettre ou quelque ſyllabe. Συγκοπὴ vient de σὺν, *cum*, qui marque ici ce qui eſt originairement *compris* dans le mot, le milieu du mot : & de κόπτω, *ſcindo*.

Les latins feſoleat grand uſage de la *Syncope* dans leurs déclinaiſons & leurs conjugaiſons : *dî* pour *dii* ; *deûm*, *virûm*, *nummûm*, *ſeſtertiûm*, *liberûm*, pour *deorum*, *virorum*, *nummorum*, *ſeſtertiorum*, *liberorum* ; *apûm*, *infantûm*, *adoleſcentûm*, *loquentûm*, au lieu d'*apium*, *infantium*,

adoleſcentium, *loquentium*; *audii*, *audiero*, *audiſſem*, ou même *auaiſſem* pour *audivi*, *audivero*, *audiviſſem*.

Ce Métaplaſme eſt d'un uſage aſſez fréquent dans la génération des mots compoſés ou dérivés, ſurtout à leur paſſage d'une langue à une autre. Sans ſortir de la même langue nous trouvons en latin *poſſum*, *ſyncopé* de *potis ſum*; *ſcriptum* pour *ſcribium*, *ſyncopé* de *ſcribitum*, qui ſeroit le ſupin analogique; & une infinité d'autres pareils. Au paſſage d'une langue à une autre: *aranea* vient d'ἀράχνη, en ſupprimant le χ, que nous avons ſeulement affoibli dans *aragnée*, que nos pères prononçoient comme le latin *dignus*; notre *ſur* vient de *ſuper*; *vie*, de *vita*, *dortoir* pour *dormitoir*, de *dormitorium*, &c. *Voyez* MÉTAPLASME, (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SYNCOPER, v. a. Abréger (un mot) par une ſouſtraction faite au milieu.

Nous avons *ſyncopé* pluſieurs mots en les empruntant des étrangers; par exemple, en formant *goût* de *guſtus*, *âpre* d'*aſper*, le verbe *fier* de *fidere*, *mendier* de *mendicare*, *ſaluer* de *ſaluare*, *naïf* de *nativus*, &c.

Nos poëtes, pour obéir au méchaniſme du vers, dérogent à la règle générale de la formation des temps, & écrivent en *ſyncopant*, *j'avoûrai*, *nous joûrons*, &c, au lieu de *j'avouerai*, *nous jouerons*. L'euphonie poétique exige même qu'ils *ſyncopent* toujours dans ces exemples: & La Chauſſée, dans ſa *Mélanide*, a mal verſifié quand il a dit,

Vous les *payerez* cher, je puis vous l'annonce*i*;

il eût mieux valu dire en *ſyncopant*,

Vous les *paîrez* bien cher, je puis vous l'annoncer.

(*M. BEAUZÉE.*)

* SYNECDOQUE *ou* SYNECDOCHE, ſ. f. *Grammaire. Cet article eſt en entier de* du Marſais (*Trop. part. II, art.* iv, *pag.* 97). *Ce que j'y ai inſéré du mien, je l'ai mis entre deux crochets* [ ].

On écrit ordinairement *Synecdoche* [c'eſt l'orthographe étymologique]; voici les raiſons qui me déterminent à écrire *Synecdoque*.

1°. Ce mot n'eſt point un mot vulgaire qui ſoit dans la bouche des gens du monde, en ſorte qu'on puiſſe les conſulter pour connoître l'uſage qu'il faut ſuivre par raport à la prononciation de ce mot.

2°. Les gens de Lettres que j'ai conſultés le prononcent différemment: les uns diſent *Synecdoche* à la françoiſe, comme *roche*; & les autres ſoutiennent, avec Richelet, qu'on doit prononcer *Synecdoque*.

3°. Ce mot eſt tout grec: Συνεκδοχὴ [*comprehenſio*]; il faut donc le prononcer en conſervant au χ ſa prononciation originale: c'eſt ainſi qu'on prononce & qu'on écrit *époque*, ἐποχὴ; *monarque*, μοναρχης, & μόναρχος; *Pentateuque*, Πεντάτευχος; *Andromaque*, Ἀνδρομάχη; *Télémaque* Τηλέμαχος; &c. On conſerve la même prononciation dans *écho*, ἠχὼ; *école* (ſchola) σχολὴ; &c.

Je crois donc que *Synecdoque* étant un mot ſcientifique, qui n'eſt point dans l'uſage vulgaire, il faut l'écrire d'une manière qui n'induiſe pas à une prononciation peu convenable à ſon origine.

4°. L'uſage de rendre par *ch* le χ des grecs a introduit une prononciation françoiſe dans pluſieurs mots que nous avons pris des grecs. Ces mots étant devenus communs & l'uſage ayant fixé la manière de les prononcer & de les écrire, reſpectons l'Uſage; prononçons *catéchiſme*, *machine*, *chimère*, *archidiacre*, *architecte*, &c, comme nous prononçons *chi* dans les mots françois: mais, encore un coup, *Synecdoque* n'eſt point un mot vulgaire; écrivons donc & prononçons *Synecdoque*.

Ce terme ſignifie *Compréhenſion*; en effet, dans la *Synecdoque*, on fait concevoir à l'eſprit plus ou moins que le mot dont on ſe ſert ne ſignifie dans le ſens propre.

Quand, au lieu de dire d'un homme qu'il aime *le vin*, je dis qu'il aime *la bouteille*; c'eſt une ſimple Métonymie (*voyez* MÉTONYMIE), c'eſt un nom pour un autre: mais quand je dis, cent *voiles* pour cent *vaiſſeaux*, non ſeulement je prends un nom pour un autre, mais je donne au mot *voiles* une ſignification plus étendue que celle qu'il a dans le ſens propre, je prends la partie pour le Tout.

La *Synecdoque* eſt donc une eſpèce de Métonymie, par laquelle on donne une ſignification particulière à un mot qui, dans le ſens propre, a une ſignification générale; ou au contraire, on donne une ſignification générale à un mot qui, dans le ſens propre, n'a qu'une ſignification particuliere: en un mot, dans la Métonymie, je prends un nom pour un autre, au lieu que dans la *Synecdoque*, je prends le *plus* pour le *moins* ou le *moins* pour le *plus*.

Voici les différentes ſortes de *Synecdoques* que les grammairiens ont remarquées.

I. *Synecdoque du genre*: comme quand on dit *les mortels* pour *les hommes*; le terme de *mortels* devroit pourtant comprendre auſſi les animaux, qui ſont ſujets à la mort auſſi bien que nous: ainſi, quand par *les mortels* on n'entend que *les hommes*, c'eſt une *Synecdoque du genre*; on dit le *plus* pour le *moins*.

Dans l'Écriture ſainte, *créature* ne ſignifie ordinairement que les *hommes*; *Euntes in mundum univerſum*, *prædicate evangelium omni* CREATURÆ (*Marc.* xvj, 15): c'eſt encore ce qu'on appelle la *Synecdoque du genre*, parce qu'alors un mot générique ne s'entend que d'une eſpèce

particulière : *créature* eſt un mot générique, puiſqu'il comprend toutes les eſpèces de choſes créées, les arbres, les animaux, les métaux, *&c* ; ainſi, lorſqu'il ne s'entend que des hommes, c'eſt une *Synecdoque du genre*, c'eſt à dire que, ſous le nom du genre, on ne conçoit, on n'exprime qu'une eſpèce particulière ; on reſtreint le mot générique à la ſimple ſignification d'un mot qui ne marque qu'une eſpèce.

Nombre eſt un mot qui ſe dit de tout aſſemblage d'unités ; les latins ſe ſont quelquefois ſervis de ce mot en le reſtreignant à une eſpèce particulière.

1°. Pour marquer l'harmonie, le chant : il y a dans le chant une proportion qui ſe compte. Les grecs appellent auſſi ῥυθμὸς, *numerus*, tout ce qui ſe fait avec une certaine proportion, *quidquid certo modo & ratione fit ;*

. . . Numeros *memini, ſi verba tenerem.*

» Je me ſouviens de la meſure, de l'harmonie, » de la cadence, du chant, de l'air ; mais je n'ai » pas retenu les paroles ». (*Virg. Ecl.* ix, 45.)

2°. *Numerus* ſe prend encore en particulier pour le vers, parce qu'en effet les vers ſont compoſés d'un certain nombre de pieds ou de ſyllabes : *Scribimus numeros* (*Perſ. Sat.* j, 13), nous faiſons des vers.

3°. En françois nous nous ſervons auſſi de *nombre* ou de *nombreux*, pour marquer une certaine harmonie, certaines meſures, proportions, ou cadences, qui rendent agréables à l'oreille un air, un vers, une période, un diſcours. Il y a un certain *nombre* qui rend les périodes harmonieuſes. On dit d'une période, qu'elle eſt fort *nombreuſe*, *numeroſa oratio ;* c'eſt à dire que le nombre des ſyllabes qui la compoſent eſt ſi bien diſtribué, que l'oreille en eſt frapée agréablement : *numerus* a auſſi cette ſignification en latin. *In oratione* numerus *latiné, græcé* ῥυθμὸς, *ineſſe dicitur . . . Ad capiendas aures*, ajoûte Cicéron (*Orat.* II. 170, 171, 172) : numeri *ab oratore quæruntur* : & plus bas, il s'exprime en ces termes ; *Ariſtoteles verſum in oratione vetat eſſe*, numerum *jubet* : Ariſtote ne veut point qu'il ſe trouve un vers dans la proſe ; c'eſt à dire qu'il ne veut point que, lorſqu'on écrit en proſe, il ſe trouve dans le diſcours le même aſſemblage de pieds ou le même nombre de ſyllabes qui forment un vers : il veut cependant que la Proſe ait de l'harmonie, mais une harmonie qui lui ſoit particulière, quoiqu'elle dépende également du nombre des ſyllabes & de l'arrangement des mots.

II. Il y a au contraire la *Synecdoque de l'eſpèce :* c'eſt lorſqu'un mot qui, dans le ſens propre, ne ſignifie qu'une eſpèce particulière, ſe prend pour le genre. C'eſt ainſi qu'on appelle quelquefois *voleur* un *méchant homme ;* c'eſt alors prendre le *moins* pour marquer le *plus*.

Il y avoit dans la Theſſalie, entre le mont Oſſa & le mont Olympe, une fameuſe plaine apelée *Tempé*, qui paſſoit pour un des plus beaux lieux de la Grèce. Les poëtes grecs & latins ſe ſont ſervis de ce mot particulier pour marquer toutes ſortes de belles campagnes. » Le doux ſommeil, dit Horace (III. *Od.* j, 22), » n'aime point le » trouble qui règne chez les Grands ; il ſe plaît » dans les petites maiſons des bergers, à l'ombre » d'un ruiſſeau, ou dans ces agréables campagnes » dont les arbres ne ſont agités que par le zé- » phyr » ; & pour marquer ces campagnes, il ſe ſert de *Tempé :*

. . . *Somnus agreſtium*
Lenis virorum non humiles domos
Faſtidit, umbroſamque ripam,
Non zephyris agitata Tempe.

Le mot de *corps* & le mot d'*âme* (c'eſt du Marſais qui continue) ſe prennent auſſi quelquefois ſéparément pour tout l'homme : on dit populairement, ſurtout dans les provinces, *Ce corps-là*, pour *cet homme-là ; Voilà un plaiſant corps*, pour dire *un plaiſant perſonnage*. On dit auſſi, qu'*Il y a cent-mille âmes dans une ville* ; c'eſt à dire, *cent-mille habitants*. *Omnes animæ domûs Jacob* (*Geneſ.* xlvj, 27), toutes les perſonnes de la famille de Jacob. *Genuit ſexdecim animas* (*ibid.* 18), il eut ſeize enfants.

III. *Synecdoque dans le nombre ;* c'eſt lorſqu'on met un ſingulier pour un pluriel, ou un pluriel pour un ſingulier.

1°. *Le germain révolté*, c'eſt à dire, les germains, les allemands. *L'ennemi vient à nous*, c'eſt à dire, *les ennemis*. Dans les hiſtoriens latins, on trouve ſouvent *pedes* pour *pedites ; le fantaſſin* pour *les fantaſſins*, *l'infanterie*.

2°. Le pluriel pour le ſingulier. Souvent, dans le ſtyle ſérieux, on dit *nous* au lieu de *je :* & de même, *il eſt écrit dans les prophètes*, c'eſt à dire, dans un livre de quelqu'un des prophètes ; *Quod dictum eſt per prophetas.* (Matth. ij, 23)

3°. Un nombre certain pour un nombre incertain. *Il me l'a dit dix fois, vingt fois, cent fois, mille fois*, c'eſt à dire, *pluſieurs fois*.

4°. Souvent, pour faire un compte rond, on ajoûte ou l'on retranche ce qui empêche que le compte ne ſoit rond : ainſi, on dit, *La verſion des Septante*, au lieu de dire, *la verſion des ſoixante & douze interprètes*, qui, ſelon les Pères de l'Égliſe, traduiſirent l'Écriture ſainte en grec, à la prière de Ptolémée-Philadelphe, roi d'Égypte, environ 300 ans avant Jéſus-Chriſt. Vous voyez que c'eſt toujours ou le *plus* pour le *moins*, ou au contraire le *moins* pour le *plus*.

IV. *La partie pour le Tout*, & *le Tout pour la partie*. Ainſi, la *tête* ſe prend quelquefois pour tout l'homme : c'eſt pour cela qu'on dit communément, *On a payé tant par tête*, c'eſt à dire, tant pour chaque

chaque perſonne ; *Une tête ſi chère*, c'eſt à dire, *une perſonne ſi précieuſe, ſi fort aimée.*

Les poëtes diſent, *Après quelques moiſſons, quelques étés, quelques hivers*, c'eſt à dire, *après quelques années.*

L'onde, dans le ſens propre, ſignifie *une vague, un flot ;* cependant les poëtes prennent ce mot ou pour la mer, ou pour l'eau d'une rivière, ou pour la rivière même. Quinaut (*Iſis ; act. I, ſc.* iij) :

Vous juriez autrefois que cette *onde* rebelle
Se feroit vers ſa ſource une route nouvelle,
Plus tôt qu'on ne verrait votre cœur dégagé :
Voyez couler ces *flots* dans cette vaſte plaine ;
C'eſt le même penchant qui toujours les entraîne ;
Leur cours ne change point, & vous avez changé.

Dans les poëtes latins, *la poupe* ou *la proue* d'un vaiſſeau ſe prend pour tout le vaiſſeau. On dit en françois, *cent voiles*, pour dire cent vaiſſeaux. *Tectum* (le toit) ſe prend en latin pour toute la maiſon ; *Æneam in regia ducit tecta*, elle mène Énée dans ſon palais. (*Æn. I*, 635.)

La porte, & même *le ſeuil* de la porte, ſe prennent auſſi en latin pour toute la maiſon, tout le palais, tout le temple. C'eſt peut être par cette eſpèce de *Synecdoque* qu'on peut donner un ſens raiſonnable à ces vers de Virgile. (*Æn. I*, 509) :

Tum foribus divæ, mediâ teſtitudine templi,
Septa armis, ſolio altè ſubnixa reſedit.

Si Didon étoit aſſiſe à la porte du temple, *foribus divæ*, comment pouvoit-elle être aſſiſe en même temps ſous le milieu de la voûte, *mediâ teſtudine ?* C'eſt que, par *foribus divæ*, il faut entendre d'abord en général le temple ; elle vint au temple, & ſe plaça ſous la voûte.

[Ne pourroit-on pas dire auſſi que Didon étoit aſſiſe au milieu du temple & aux portes de la déeſſe, c'eſt à dire, de ſon ſanctuaire ? Cette explication eſt toute ſimple ; & de l'autre part, la figure eſt tirée de bien loin].

Lorſqu'un citoyen romain étoit fait eſclave, ſes biens apartenoient à ſes héritiers ; mais s'il revenoit dans ſa patrie, il rentroit dans la poſſeſſion & jouiſſance de tous ſes biens : ce droit, qui eſt une eſpèce de droit de retour, s'appeloit en latin, *jus poſtliminii* ; de *poſt* (après), & de *limen* (le ſeuil de la porte, l'entrée).

Porte, par *Synecdoque* & par Antonomaſe, ſignifie auſſi la Cour du grand-Seigneur, de l'empereur turc. On dit, *Faire un traité avec la Porte* ; c'eſt à dire, *avec la Cour ottomane.* C'eſt une façon de parler qui nous vient des turcs : ils nomment *Porte* par excellence, la porte du ſérail, c'eſt le palais du ſultan ou empereur turc ; & ils entendent par ce mot ce que nous appelons *la Cour.*

Nous diſons ; *Il y a cent feux dans ce village*, c'eſt à dire, *cent familles.*

On trouve auſſi des noms de villes, de fleuves, ou de pays particuliers, pour des noms de provinces & de nations. Ovide (*Metam. I*, 61) :

Eurus ad Auroram, nabathæaque regna receſſit.

Les pélaſgiens, les argiens, les doriens, peuples particuliers de la Grèce, ſe prennent pour tous les grecs, dans Virgile & dans les autres poëtes anciens.

On voit ſouvent, dans les poëtes, *le Tibre*, pour les romains ; *le Nil*, pour les égyptiens ; *la Seine*, pour les françois.

Quum Tiberi Nilo gratia nulla fuit.
Prop. II. *Eleg.* xxxiij, 20.

Per Tiberim, *romanos ; per* Nilum, *ægyptios intelligito.* (Beroald. *in Propert.*)

Chaque climat produit des favoris de Mars ;
La Seine a des Bourbons, le Tibre a des Céſars.
Boileau, *Ép. I.*

Fouler aux pieds l'orgueil & du Tage & du Tibre.
Id. *Diſc. au roi.*

Par *le Tage*, il entend les eſpagnols ; le Tage eſt une des plus célèbres rivières d'Eſpagne.

V. On ſe ſert ſouvent du nom de LA MATIÈRE POUR marquer LA CHOSE QUI EN EST FAITE. Le Pin ou quelque autre arbre ſe prend dans les poëtes pour un vaiſſeau : on dit communément *de l'argent*, pour des pièces d'argent, de la monnoie : le *fer* ſe prend pour l'épée ; *périr par le fer.* Virgile s'eſt ſervi de ce mot pour le ſoc de la charue. (*I. Georg.* 50) :

At priùs ignotum ferro quam ſcindimus æquor.

Boileau, dans ſon Ode ſur la priſe de Namur, a dit *l'airain*, pour dire *les canons* :

Et par cent bouches horribles,
L'airain ſur ces monts terribles
Vomit le fer & la mort.

L'airain, en latin *æs*, ſe prend auſſi fréquemment pour la monnoie, les richeſſes ; la première monnoie des romains étoit de cuivre. *Æs alienum*, le cuivre d'autrui, c'eſt à dire, le bien d'autrui qui eſt entre nos mains, nos dettes, ce que nous devons. Enfin *æra* ſe prend pour des vaſes de cuivre, pour des trompettes, des armes, en un mot, pour tout ce qui ſe fait de cuivre. [Nous diſons pareillement *des bronzes*, pour des ouvrages de bronze.]

Dieu dit à Adam, Tu es pouſſière & tu retourneras en pouſſière, *Pulvis es & in pulverem*

reverteris (*Geneſ.* iij, 19); c'eſt à dire, tu as été fait de pouſſière, tu as été formé d'un peu de terre.

Virgile s'eſt ſervi du nom de l'éléphant pour marquer ſimplement de l'ivoire ; *Ex auro, ſolidoque elephanto* (*Georg.* lij, 26). *Dona dehinc auro gravia ſectoque elephanto* (*Æn.* lij, 464). C'eſt ainſi que nous diſons tous les jours *un caſtor*, pour dire un chapeau fait de poil de caſtor, *&c.*

Tum pius Æneas haſtam jacit ; illa per orbem
Ære cavum triplici per linea ſerga, tribuſque
Tranſiit intextum tauris opus.

Æn. x, 781.

Le pieux Énée lança ſa *haſte* (pique, lance, *voyez* le P. de Montfaucon, *tom.° IV*, pag. 65) avec tant de force contre Mézence, qu'elle perça le bouclier fait de trois plaques de cuivre, & qu'elle traverſa les piquûres de toile, & l'ouvrage fait de trois *taureaux*, c'eſt à dire ; de trois *cuirs*. Cette façon de parler ne ſeroit pas entendue en notre langue.

Mais il ne faut pas croire qu'il ſoit permis de prendre indifféremment un nom pour un autre, ſoit par Métonymie ſoit par *Synecdoque* ; il faut, encore un coup, que les expreſſions figurées ſoient autoriſées par l'uſage, ou du moins que le ſens littéral qu'on veut faire entendre ſe préſente naturellement à l'eſprit, ſans révolter la droite raiſon & ſans bleſſer les oreilles accoutumées à la pureté du langage. Si l'on diſoit qu'une armée navale étoit compoſée de cent *mâts* ou de cent *avirons*, au lieu de dire cent *voiles* pour cent *vaiſſeaux*, on ſe rendroit ridicule : chaque partie ne ſe prend pas pour le Tout, & chaque nom générique ne ſe prend pas pour une eſpèce particulière, ni tout nom d'eſpèce pour le genre ; c'eſt l'Uſage ſeul qui donne à ſon gré ce privilège à un mot plus tôt qu'à un autre.

Ainſi, quand Horace a dit (I. *Od.* j, 24), que les combats ſont en horreur aux mères, *bella matribus deteſtata* ; je ſuis perſuadé que ce poète n'a voulu parler préciſément que des mères. Je vois une mère alarmée pour ſon fils qu'elle fait être à la guerre, ou dans un combat dont on vient de lui apprendre la nouvelle : Horace excite ma ſenſibilité en me faiſant penſer aux alarmes où les mères ſont alors pour leurs enfants ; il me ſemble même que cette tendreſſe des mères eſt ici le ſeul ſentiment qui ne ſoit pas ſuſceptible de foibleſſe ou de quelque autre interprétation peu favorable : les alarmes d'une maîtreſſe pour ſon amant n'oſeroient pas toujours ſe montrer avec la tendreſſe d'une mère pour ſon fils. Ainſi, quelque déférence que j'aye pour le ſavant P. Sanadon, j'avoue que je ne ſaurois trouver une *Synecdoque* de l'eſpèce dans *bella matribus deteſtata*. Le P. Sanadon (*Poéſies* d'Horace, *tom. I*, *pag. 7*) croit que *matribus* comprend ici même *les jeunes filles* ; voici ſa traduction : *Les combats qui ſont pour les femmes un objet d'horreur.* Et dans les *Remarques* (*pag.* 52), il dit, que » les mères redoutent la » guerre pour leurs époux & pour leurs enfants ; » mais les jeunes filles, ajoûte-t-il, ne DOIVENT » pas moins la redouter pour les objets d'une » tendreſſe légitime que la gloire leur enlève, » en les rangeant ſous les drapeaux de Mars. Cette » raiſon m'a fait prendre *matres* dans la ſignifi- » cation la plus étendue, comme les poètes l'ont » ſouvent employé. Il me ſemble, continue-t-il, » que ce ſens fait ici un plus bel effet ».

Il ne s'agit pas ici de donner des inſtructions aux jeunes filles, ni de leur aprendre ce qu'elles doivent faire, lorſque *la gloire leur enlève l'objet de leur tendreſſe, en les rangeant ſous les drapeaux de Mars*, c'eſt à dire, lorſque leurs amants vont à la guerre ; il s'agit de ce qu'Horace a penſé. [Il me ſemble qu'il devroit pareillement n'être queſtion ici que de ce qu'a réellement penſé le P. Sanadon, & non pas du ridicule que l'on peut jeter ſur ſes expreſſions, au moyen d'une interprétation maligne : le mot *doivent* dont il s'eſt ſervi, & que du Marſais a fait imprimer en gros caractères, n'a point été employé pour déſigner *une inſtruction*, mais ſimplement pour caractériſer *une conſéquence naturelle* & connue de la tendreſſe des jeunes filles pour leurs amants ; en un mot, pour exprimer affirmativement un fait. C'eſt un tour ordinaire de notre langue, qui n'eſt inconnu à aucun homme de Lettres : ainſi, il y a de l'injuſtice à y chercher un ſens éloigné, qui ne peut que compromettre de plus en plus l'honnêteté des mœurs, déja trop efficacement attaquée dans d'autres écrits réellement ſcandaleux]. Or il me ſemble, continue du Marſais, que le terme de *mères* n'eſt relatif qu'à *enfants* ; il ne l'eſt pas même à *époux*, encore moins aux *objets d'une tendreſſe légitime*. J'ajoûterois volontiers que les jeunes filles s'oppoſent à ce qu'on les confonde ſous le nom de *mères*. Mais, pour parler ſérieuſement, j'avoue que lorſque je lis, dans la traduction du P. Sanadon, que *les combats ſont pour les femmes un objet d'horreur*, je ne vois que des femmes épouvantées ; au lieu que les paroles d'Horace me font voir une mère attendrie : ainſi, je ne ſens point que l'une de ces expreſſions puiſſe jamais être l'image de l'autre ; & bien loin que la traduction du P. Sanadon faſſe ſur moi un plus bel effet, je regrette le ſentiment tendre qu'elle me fait perdre. Mais revenons à la *Synecdoque*.

Comme il eſt facile de confondre cette figure avec la Métonymie, je crois qu'il ne ſera pas inutile d'obſerver ce qui diſtingue la *Synecdoque* de la Métonymie. C'eſt

1°. Que la *Synecdoque* fait entendre le *plus* par un mot qui, dans le ſens propre, ſignifie le *moins* ; ou au contraire elle fait entendre le *moins*

par un mot qui, dans le ſens propre, marque le *plus*.

2°. Dans l'une & l'autre figure il y a une relation entre l'objet dont on veut parler & celui dont on emprunte le nom; car s'il n'y avoit point de raport entre ces objets, il n'y auroit aucune idée acceſſoire, & par conſéquent point de trope: mais la relation qu'il y a entre les objets dans la Métonymie eſt de telle ſorte, que l'objet dont on emprunte le nom, ſubſiſte indépendamment de celui dont il réveille l'idée, & ne forme point un enſemble avec lui; tel eſt le raport qui ſe trouve entre la *cauſe* & l'*effet*, entre l'*auteur* & ſon *ouvrage*, entre *Cérès* & le *blé*, entre le *contenant* & le *contenu*, comme entre la *bouteille* & le *vin*: au lieu que la liaiſon qui ſe trouve entre les objets dans la *Synecdoque*, ſuppoſe que ces objets forment un enſemble, comme le *Tout* & la *partie*; leur union n'eſt point un ſimple raport, elle eſt plus intérieure & plus indépendante. C'eſt ce qu'on peut remarquer dans les exemples de l'une & de l'autre de ces figures. *Voyez* TROPE.

[¶ Il réſulte de tout ce qui précède que la *Synecdoque* eſt un Trope par lequel un mot, au lieu de l'idée de ſa ſignification primitive, en exprime une autre en vertu de la ſubordination qui fait que l'une eſt compriſe dans l'autre. De là le nom Συνεκδοχὴ, *comprehenſio*; parce que les deux ſens, dont l'un eſt pris pour l'autre, ſont liés l'un à l'autre par ſubordination.

On peut diſtinguer deux eſpèces générales de ſubordination: l'une *phyſique*, qui naît de l'union eſſencielle des idées dont les objets ſont coëxiſtants par nature dans un même Tout; & l'autre *catégorique*, que nous imaginons entre les idées abſtraites, qui deviennent d'autant plus générales, qu'elles ſont plus ſimplifiées & applicables par là à un plus grand nombre d'êtres.

I. De la ſubordination phyſique viennent trois eſpèces de *Synecdoque*; celle de *nombre*, celle de *totalité*, & celle de *matière*.

1. Il y a *Synecdoque* de *nombre*, quand on emploie le pluriel avec relation à un ſeul individu. *Nous voulons*, dit le roi, en parlant de lui ſeul. *Vous voulez*, diſons-nous au pluriel par politeſſe, en parlant à un ſeul.

Quand on emploie le ſingulier d'un nom appellatif, pour marquer au pluriel les individus de l'eſpèce qu'il déſigne. *L'homme eſt preſque toujours le jouet de l'eſpérance*, pour *les hommes ſont*.

Quand on emploie un nombre déterminé pour un nombre indéterminé *Je vous l'ai dit mille fois*, c'eſt à dire, *pluſieurs fois* indéterminément.

Quand on emploie un nombre rond pour un autre nombre déterminé qui en aproche. Nous diſons, *La verſion des Septante*, quoiqu'elle ſoit l'ouvrage de 72 interprètes.

2. Il y a *Synecdoque* de *totalité*, quand on attribue au Tout ce qui en effet ne peut convenir qu'à une partie. *Les femmes ſont indiſcrètes. Les jeunes gens ſont étourdis. Les vieillards ſont avares & fâcheux.*

Quand on déſigne le Tout par le nom d'une de ſes parties. *Payer douze francs par tête*, au lieu de *par perſonne*.

Quand on nomme le Général pour l'armée qu'il commande. *Céſar ravagea les Gaules*, pour *l'armée de Céſar*.

Quand on emploie l'abſtrait pour le concret. *Votre ſainteté, votre majeſté, votre hauteſſe, votre alteſſe, votre éminence, votre excellence, votre grandeur, votre révérence*, au lieu de *vous*, ſelon la différence des perſonnes & des dignités.

3°. Il y a *Synecdoque* de *matière*, quand on nomme ſimplement la matière pour les choſes qui en ſont faites: *le fer*, pour des armes offenſives; *les fers*, pour les chaînes, ou pour la ſervitude; *le grand bronze, le moyen bronze, le petit bronze*, pour les grandes, les moyennes, & les petites médailles de bronze, *&c.*

II. De la ſubordination catégorique naiſſent trois eſpèces de *Synecdoque*; celle de *genre*, celle d'*eſpèce*, & celle d'*individu*.

1. Il y a *Synecdoque* de *genre*, quand on emploie le nom du genre pour ne marquer qu'une eſpèce: *les mortels* pour *les hommes*.

2. Il y a *Synecdoque* d'*eſpèce*, quand on ſe ſert du nom d'une eſpèce pour déſigner le genre: *il n'a pas de pain*, pour dire, il n'a aucune des choſes les plus néceſſaires à la vie.

3. Il y a *Synecdoque d'individu*, quand on emploie un nom appellatif pour un nom propre, ou au contraire un nom propre pour un nom appellatif; ce que l'on déſigne plus communément ſous le nom d'*Antonomaſe*. *Voyez* ce mot.]
(*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SYNECPHONÈSE, SYNCHRÈSE, SYNÉRÈSE, & CRASE, ſ. f. Ce ſont autant de mots employés par les anciens, pour déſigner l'eſpèce de Métaplaſme par mutation, qui change le matériel du mot en feſant une ſeule ſyllabe de deux voix conſécutives qui ſe prononçoient auparavant en deux ſyllabes.

Lorſque l'une des deux voix étoit entièrement ſupprimée dans la prononciation, c'étoit une *Synecphonéſe*; comme dans *alvearia*, ſi, pour le réduire à quatre ſyllabes, on prononce *alvaria*; de même que nous diſons *Jan* pour *Jehan* ou *Jean*. Συνεκφώνησις; de σὺν, *cum*, & de ἐκφώνεω, *enuncio*, comme pour dire *duarum ſimul vocum enunciatio*.

C'étoit une *Synérèſe*, lorſque les deux voix étoient conſervées & ſimplement fondues en une diphthongue; comme dans le mot latin *cui*, ſi on le prononce comme notre participe françois *cuit*. Συναίρεσις; de σὺν, *cum*, & de αἱρέω, *capio*, comme pour dire, *duarum vocum complexio*.

Le langage de la Grammaire grèque eſt encore différent, lorſqu'il s'agit des terminaiſons qui caractériſent les déclinaiſons ou les conjugaiſons : on nomme alors cette figure *Contraction* (*Voyez* ce mot). Ainſi, outre les déclinaiſons analogiques, les grecs diſtinguent encore les déclinaiſons contractes (*voyez* CONTRACTE) : & par raport aux Verbes, ils appellent *barytons* (*voyez* ce mot), ceux qui ſuivent la conjugaiſon analogique, parce qu'on en prononce la dernière ſyllabe avec l'accent grave ; & *Circonflexes* (*voyez* ce mot), ceux qui admettent la contraction dans certaines terminaiſons. Mais, ſoit dans les noms, ſoit dans les verbes, ſoit même dans l'union de deux mots, la contraction prend différents noms, ſelon les différences qu'elle occaſionne dans la prononciation.

Elle ſe nomme *Synchrèſe*, lorſqu'on laiſſe ſubſiſter les deux voix primitives, mais qu'on les prononce en une ſeule diphthongue ; comme quand on dit ἕρπυ en deux ſyllabes, pour ἕρπυι en trois ſyllabes (*ſerpentis*). Συνιχῆσις, de σὺν, *cum*, & de χῆσις, *uſus* ; comme ſi l'on diſoit, *duarum ſimul vocum uſus*.

Elle s'appelle *Craſe*, ſi aux deux voix primitives on en ſubſtitue une troiſième toute différente ; comme quand on dit Δημοσθὴς pour Δημοσθένης (*Demoſthenis*), τὶχι pour τὶχια (*nuni*) : on même ſi l'on en ſupprime une ; comme dans οἶδα pour ἐγὼ οἶδα (*ego novi*) Κρᾶσις, *mixtio*, de κεράω, *miſceo*.

Voilà des choſes qui, ſans doute, peuvent être traitées avec utilité dans les Grammaires particulières : mais je penſe que cette grande abondance de mots n'eſt bonne qu'à jeter des ténèbres ſur une matière qui ne devroit pas en être ſuſceptible, & à donner vainement un air ſcientifique à des obſervations que l'on retiendroit bien ſans cet appareil. Contentons-nous dans notre langue, & même, s'il eſt poſſible, quand nous parlons des autres, du ſeul mot de *Contraction*. (*M.* BEAUZÉE.)

* SYNONYME, adj. Mot compoſé de la prépoſition grèque σὺν, *cum*, & du mot ὄνυμα, *nomen* : de là συνωνυμία, *cognominatio* ; & συνώνυμος, *cognominans* : en ſorte que *vocabula* ſynonyma *ſunt diverſa ejuſdem rei nomina*. C'eſt la première idée que l'on s'eſt faite des *Synonymes*, & peut-être la ſeule qu'en ayent eue anciennement le plus grand nombre des gens de Lettres. Une ſorte de Dictionnaire que l'on met dans les mains des écoliers, & que l'on connoît ſous le nom général de *Synonymes*, ou ſous les noms particuliers de *Regia Parnaſſi*, de *Gradus ad Parnaſſum*, &c, eſt fort propre à perpétuer cette idée dans toutes les têtes qui tiennent pour irréformable ce qu'elles ont apris de leurs maîtres. Que faut-il penſer de cette opinion ? Nous allons l'aprendre de l'abbé Girard, celui de nos grammairiens qui a aquis le plus de droit de prononcer ſur cette matière.

» Pour aquérir la juſteſſe, dit-il (*Préf. des Synonymes françois*), » il faut ſe rendre un peu » difficile ſur les mots ; & ne point s'imaginer que » ceux qu'on nomme *Synonymes*, le ſoient dans » toute la rigueur d'une reſſemblance parfaite, en » ſorte que le ſens ſoit auſſi uniforme entre eux que » l'eſt la ſaveur entre les gouttes d'eau d'une même » ſource : car en les conſidérant de près, on verra » que cette reſſemblance n'embraſſe pas toute » l'étendue & la force de la ſignification ; qu'elle » ne conſiſte que dans une idée principale, que » tous énoncent, mais que chacun diverſifie à ſa » manière par une idée acceſſoire qui lui conſtitue » un caractère propre & ſingulier. La reſſemblance » que produit l'idée générale fait donc les mots » *ſynonymes* ; & la différence qui vient de l'idée » particulière qui accompagne la générale, fait » qu'ils ne le ſont pas parfaitement, & qu'on les » diſtingue comme les diverſes nuances d'une même » couleur ».

(¶ Quand on ne conſidère, dans les mots qui déſignent une même idée principale, que cette idée principale & commune, ils ſont *ſynonymes*, parce que ce ſont différents ſignes de la même idée : mais ils ceſſent de l'être, quand on fait attention aux idées acceſſoires qui les différencient ; & il n'y a, dans aucune langue cultivée, aucun mot ſi parfaitement *ſynonyme* d'un autre, qu'il n'en diffère abſolument par aucune idée acceſſoire, & qu'on puiſſe les prendre indiſtinctement l'un pour l'autre en toute occaſion. » S'il y avoit des *Synonymes* » parfaits, dit du Marſais (*Trop.* III xij), il y » auroit deux langues dans une même langue : » quand on a trouvé le ſigne exact d'une idée, on » n'en cherche pas un autre »).

» Qu'une fauſſe idée de richeſſe ne vienne pas » ici, dit l'abbé Girard (*ibid.*), pour fronder » mon ſyſtême ſur la différence des *Synonymes*, » faire parade de la pluralité & de l'abondance. » J'avoue que la pluralité des mots fait la richeſſe » des langues : mais ce n'eſt pas la pluralité pu- » rement numérale, elle n'eſt bonne qu'à remplir » les coffres d'un avare...c'eſt celle qui vient de » la diverſité, telle qu'elle brille dans les produc- » tions de la nature . . . Je ne fais donc cas de » la quantité des mots que par celle de leurs » valeurs. S'ils ne ſont variés que par les ſons, & » non par le plus ou le moins d'énergie, d'étendue, » de préciſion, de compoſition, ou de ſimplicité » que les idées peuvent avoir ; ils me paroiſſent » plus propres à fatiguer la mémoire, qu'à enri- » chir & faciliter l'art de la parole. Protéger le » nombre des mots ſans égard au ſens, c'eſt, ce » me ſemble, confondre l'abondance avec la ſuper- » fluité. Je ne ſaurois mieux comparer un tel goût, » qu'à celui d'un maître d'hôtel qui feroit conſiſter » la magnificence d'un feſtin dans le nombre des » plats plus tôt que dans celui des mêts. Qu'im- » porte d'avoir pluſieurs termes pour une ſeule

» idée ? N'eſt-il pas plus avantageux d'en avoir » pour toutes celles qu'on ſouhaite d'exprimer ? »

» On doit juger de la richeſſe d'une langue, dit du Marſais (*loc. cit.*), » par le nombre des » penſées qu'elle peut exprimer, & non par le » nombre des articulations de la voix ». Il ſemble en effet que l'Uſage, dans tous les idiomes, tout indélibéré qu'il paroît être, ne perd jamais de vûe cette maxime d'économie : jamais il ne légitime un mot *ſynonyme* d'un autre ſans proſcrire l'ancien, ſi la reſſemblance de ſignification eſt entière ; & s'il laiſſe ſubſiſter enſemble ces deux mots, ce n'eſt qu'autant qu'ils ſont différenciés réellement par quelques idées acceſſoires qui modifient diverſement la principale.

(¶ Lorſque pluſieurs mots de la même eſpèce repréſentent une même idée objective, variée ſeulement de l'un à l'autre par des nuances différentes, qui naiſſent de la diverſité des idées ajoutées de part & d'autre à la première : c'eſt la première idée, commune à tous ces mots, qui eſt l'idée *principale* ; celles qui y ſont ajoutées & qui en différencient les ſignes repréſentatifs, ſont les idées *acceſſoires*. Par exemple, les adjectifs *INDOLENT*, *NONCHALANT*, *PARESSEUX*, *NÉGLIGENT*, expriment tous quatre un défaut contraire à l'expédition & au ſuccès du travail ; c'eſt l'idée commune & principale : mais on eſt *indolent* par défaut de ſenſibilité, *nonchalant* par défaut d'ardeur, *pareſſeux* par défaut d'action, *négligent* par défaut de ſoin ; ce ſont les idées acceſſoires & différencielles. *Voyez* INDOLENT, NONCHALANT, PARESSEUX, NÉGLIGENT. *Syn.*

C'eſt ſur cette diſtinction que porte la différence des mots honnêtes & déshonnêtes, que les cyniques traitoient de chimérique ; & c'étoit pour avoir négligé de démêler dans les termes les différentes idées acceſſoires que l'Uſage peut y mettre, que ces philoſophes avoient adopté le ſyſtême impudent de l'indifférence des termes, qui les avoit enſuite menés au ſyſtême plus impudent encore de l'indifférence des actions par raport à l'honnêteté.

Les bons écrivains, dans toutes les langues, ont bien connu le prix & l'importance de ces diſtinctions fines, & l'idée d'obſerver les différences des *Synonymes* eſt fort ancienne. Sans remonter chez les grecs, où l'on en trouveroit des preuves abondantes, Cicéron établit en termes très-clairs le principe fondamental de cette doctrine. » Quelque » aprochante que ſoit, dit-il (*Topic.* viij, 34), » la ſignification des mots, on a pourtant établi » entre eux des différences proportionnées à celle » des choſes qu'ils expriment ». *Quanquam enim vocabula prope idem valere videantur ; tamen, quia res differebant, nomina rerum differre voluerunt.*

Il n'a pas ſeulement poſé le principe, il l'a juſtifié par des développemens & des exemples. Il n'y a qu'à voir ſeulement les chapitres *vij*, *viij*, & *jx* du *IV* livre des Tuſculanes, pour connoître avec quel ſoin & quelle préciſion les anciens ont ſu définir : qu'on en juge ici par un ſimple extrait. *Eſt igitur ÆGRITUDO, opinio recens mali præſentis, in quo demitti contrahique animo rectum eſſe videatur . . . Subjiciuntur ÆGRITUDINI . . . . ANGOR, LUCTUS, MÆROR, ÆRUMNA, DOLOR, LAMENTATIO, SOLLICITUDO, MOLESTIA, AFFLICTATIO, DESPERATIO, & ſi quæ ſunt de genere eodem . . . . ANGOR eſt ÆGRITUDO premens : LUCTUS, ÆGRITUDO ex ejus qui carus fuerit interitu acerbo : MÆROR, ÆGRITUDO flebilis : ÆRUMNA, ÆGRITUDO laborioſa : DOLOR, ÆGRITUDO crucians : LAMENTATIO, ÆGRITUDO cum ejulatu : SOLLICITUDO, ÆGRITUDO cum cogitatione : MOLESTIA, ÆGRITUDO permanens : AFFLICTATIO, ÆGRITUDO cum vexatione corporis : DESPERATIO, ÆGRITUDO ſine ullâ rerum exſpectatione meliorum.*

Ce que Cicéron a ſu diſtinguer avec ſagacité dans la théorie, comme grammairien philoſophe, il a ſu en faire uſage dans la pratique, comme écrivain intelligent & habile. Voici comme il diſtingue *Amare* & *Diligere* (IX. *Epiſt.* 14).

Quis erat qui putaret ad eum amorem quem erga te habebam poſſe aliquid accedere ? Tantum acceſſit, ut mihi nunc denique amare *videar, antea dilexiſſe.* » Qui auroit cru que mon amitié » pour vous pût recevoir quelque accroiſſement ? » Elle en a tant reçu, qu'il me ſemble que je ne » fais que de commencer à vous *aimer*, & qu'au- » paravant je n'*avois* pour vous que *du goût* ». Et ailleurs (XIII. *Epiſt.* 47) : *Quid ego tibi commendem eum quem tu ipſe* diligis ? *Sed tamen, ut ſcires eum à me non* diligi *ſolum, ſed etiam* amari, *ob eam rem tibi hæc ſcribo.* » Pourquoi vous recommander un homme pour qui vous » avez vous-même de l'*affection* ? Cependant, pour » vous faire ſavoir que j'ai pour lui, non une ſimple » *affection*, mais une véritable *amitié*, je prends le » parti de vous en écrire ».

Les deux adjectifs *Gratus* & *Jucundus*, que nous ſerions tentés de croire entièrement *ſynonymes*, & que les Dictionnaires traduiſent également par *Agréable* ; Cicéron en a très-bien ſenti la différence, & en a tiré parti. Répondant à Atticus, qui lui avoit apris une triſte nouvelle (III. *Ep. ad Atticum*, 24), il lui dit : *Iſta veritas, etiamſi* jucunda *non eſt, mihi tamen* grata *eſt.* » Cette vérité, quoiqu'elle ne ſoit pas *réjouïſſante*, m'eſt » cependant *agréable* ». Et dans une lettre qu'il écrit à Luecéius après la mort de ſa fille Tullia (V. *Epiſt.* 15) : *Omnis amor tuus ex omnibus ſe partibus oſtendit in his litteris quas à te proximè accepi ; non ille quidem mihi ignotus, ſed tamen* gratus *& optatus ; dicerem* jucundus, *niſi hoc verbum in omne tempus perdidiſſem.*

» Toute votre amitié ſe montre de toutes parts » dans votre dernière lettre ; je la connoiſſois » déja, mais ce témoignage m'en eſt *agreable* & » flatteur ; je dirois même qu'il me *cauſe de la* » *joie*, ſi je n'avois perdu pour jamais l'uſage de » ce terme ».

Aſconius & l'ancien ſcoliaſte de Cicéron ont fait, ſur les *Synonymes* employés concurremment par cet orateur, des obſervations très-fines & très-préciſes.

Cicéron, par exemple (*Act.* I, *in Verr.* iij. 9), avoit dit : *Non uſque eo* deſpiceret contemneretque *ordinem ſenatorium* : & là-deſſus l'ancien ſcoliaſte fait cette remarque ; DESPICIMUS *inferiores*, CONTEMNIMUS *æquales* ; *aut* DESPICIMUS *vultu*, CONTEMNIMUS *animo*.

Cicéron dit un peu plus loin (*Ib.* jx. 25) : *Quod quum eſſet* intellectum & animadverſum. Et Aſconius, à ce ſujet, s'explique ainſi : INTELLIGITUR *aliquid argumentis* ; ANIMADVERTITUR *ſenſibus præſenti animâ attentibus* ; *plerumque enim advertimus rem aliquam oculis aut quovis ſenſu corporis ſine animi intentione. Ergo plus eſt* ANIMADVERSUM *quam* INTELLECTUM.

Cicéron (*Act.* II. *in Verr.* lib. I, init.) avoit dit : *Hunc per hoſce dies ſermonem* vulgi *atque hanc opinionem* populi *romani fuiſſe*. Voici l'obſervation de l'ancien ſcoliaſte : VULGUS *eſt extrema pars* POPULI ; *in* POPULO *etiam boni continentur. Singulis ergo propria dedit* ; VULGO *ſermonem*, POPULO *opinionem : ineſt enim in opinione auctoritas* ; *nam* VULGUS *loquitur*, POPULUS *opinatur*.

On trouve dans ces deux commentateurs une foule d'exemples pareils, tous traités avec la même préciſion & la même fineſſe : mais j'abrège, pour en venir à quelques autres écrivains.)

Varron (*De linguâ lat.* V, 8) dit : *Propter ſimilitudinem* agendi, & faciendi, & gerendi, *quidam error heis qui putant eſſe unum. Poteſt enim quis aliquid* facere & *non* agere ; *ut poeta* facit *fabulam* & *non* agit, *contra actor* agit & *non* facit ; & *ſic à poetâ fabula* fit & *non* agitur, *ab actore* agitur & *non* fit : *contra imperator*, *qui dicitur res* gerere, *in eo neque* agit *neque* facit, *ſed* gerit, *id eſt*, *ſuſtinet* ; *tranſlatum ab heis qui onera* gerunt, *quod ſuſtinent*.

(¶ Quintilien a connu & énoncé le principe de la diſtinction des *Synonymes*. » On ſe ſert » ordinairement de pluſieurs noms, dit-il (*Inſt. orat.* VI, iij), » pour exprimer la même choſe ; » cependant, ſi on les examine chacun à part, on » trouvera qu'ils ont chacun une certaine énergie » qui leur eſt propre ». *Pluribus autem nominibus in eâdem re vulgo utimur* ; *quæ tamen*, *ſi diducas*, *ſuam propriam quandam vim oſtendent.* Et il apprécie, dans cet endroit-là même, où il eſt queſtion de la *Plaiſanterie*, les *Synonymes* qui y ont raport, *Urbanum*, *Venuſtum*, *Salſum*, *Facetum*, *Jocoſum*, *Dicax*, *Ridiculum*. Il indique ailleurs (I, v) la différence de *Ne* & de *Non* ; *Alterum negandi eſt*, *alterum vetandi* : un peu plus loin, celle d'*Intrò* & d'*Intùs* : Intrò & Intùs *loci adverbia* ; Eo *tamen* Intùs & Intrò ſum, *ſolœciſmi ſunt*. Par le fait, il diſtingue dans un autre endroit (V, x) *Fur* & *Latro* : *Si furem nocturnum occidere licet*, *quid* latronem ?

Sénèque le philoſophe a aſſigné avec beaucoup de préciſion les différences de quantité de *Synonymes* ; & l'eſprit philoſophique n'a pas peu contribué à l'éclairer ſur ces nuances délicates. En voici quelques exemples.

APPARERE, EMINERE (De irâ, I, *j*). *Nullum eſt animal tam horrendum tamque perniciosum naturâ*, *ut non* appareat *in illo*, *ubi ira invaſit*, *nova feritatis acceſſio. Nec ignoro cæteros quoque affectus vitæ occultari*, *libidinem metumque dare ſui ſigna & poſſe prænoſci* ; *neque enim ulla vehementior intrà cogitatio eſt*, *quæ nihil moveat in vultu. Quid ergo intereſt ? quod alii affectus* apparent, *hic* eminet.

CLARITAS, GLORIA. (Epiſt. 102) *Quid interſit inter* Claritatem & Gloriam *dicam* : Gloriâ *multorum judiciis conſtat* ; Claritas, *bonorum*.

FAMA, CLARITAS. (Ibid.). Fama *utique vocem deſiderat* : Claritas *non* ; *poteſt enim intrà vocem contingere*, *contenta judicio* ; *plena eſt*, *non tantum inter tacentes*, *ſed etiam inter reclamantes*.

HOMO, VIR. (Conſol. ad Polyb. 36) *Non ſentire mala ſua*, *non eſt* hominis ; *non ferre*, *non* eſt viri.

IRA, IRACUNDIA. EBRIUS, EBRIOSUS. TIMENS, TIMIDUS. (De irâ. I, *jv*) *Quid eſſet* Ira, *ſatis explicatum eſt* : *quo diſtet ab* Iracundiâ *apparet* ; *quo* Ebrius *ab* Ebrioſo, & Timens *à* Timido. Iratus *poteſt non eſſe* Iracundus ; Iracundus *poteſt aliquando* Iratus *non eſſe*.

LAUS, LAUDATIO. (Epiſt. 102) *Aliud eſt* Laus, *aliud* Laudatio : *hæc & vocem exigit* ; *itaque nemo dicit* Laudem *funebrem*, *ſed* Laudationem, *cujus officium oratione conſtat. Quum dicimus aliquem* Laude *dignum* ; *non verba illi benigna hominum*, *ſed judicia promittimus. Ergo* Laus *etiam taciti eſt benè ſentientis ac bonum virum apud ſe laudantis. Deinde*, *ut dixi*, *ad animum refertur* Laus, *non ad verba quæ conceptam* Laudem *egerunt & in notitiam plurium emittunt . . . Quum . . . antiquus poëta ait*, LAUS *alit artes* ; *non* Laudationem *dicit*, *quæ corrumpit artes*.

URI, COMBURI. (Ibid.) *Quodcunque* combuſtum *eſt*, *utique &* uſtum *eſt* ; *at non omne quod* uſtum, *utique &* combuſtum *eſt*.

M. Gardin Dumeſnil a donné, en 1777, un volume in-12 aſſez conſidérable de *Synonymes* latins; & je crois qu'on pourroit l'augmenter encore, ſi l'on vouloit épuiſer les auteurs que je viens de nommer, & y joindre ce que l'on pourroit tirer de l'ouvrage de Feſtus *De verborum ſignificatione*, de celui de Nonius-Marcellus *De variâ ſignificatione ſermonum*, des Commentaires de Donat & de Servius, des Remarques ſur la langue latine par le jéſuite Vavaſſeur, de Scioppius, de Henri Eſtienne, *&c.* On peut joindre, à ces auteurs, celui des *Recherches ſur la langue latine*, imprimées en 1750 en 2 volumes in-12, à Paris, chez Mouchet: tout l'ouvrage eſt partagé en cinq parties; & la troiſième eſt entiérement deſtinée à faire voir, par des exemples comparés, qu'*il n'y a point d'expreſſions tout à fait* SYNONYMES *entre elles dans la langue latine.*

Quoi qu'il en ſoit, il réſulte de ce qui vient d'être cité, ſpécialement de Sénèque, que l'abbé Girard, en entreprenant ſon livre des *Synonymes françois*, a pu avoir d'excellents modèles; mais il eſt auſſi très-poſſible qu'il ne leur ait aucune obligation. Il eſt d'autant plus juſte de l'en croire ſur ſa déclaration, que le ton qu'il ſoutient dans toute l'étendue de ſon ouvrage prouve très-bien que ſa manière eſt à lui: d'ailleurs il a véritablement, dans le tour de ſes explications, l'avantage réel de la juſteſſe & de la nouveauté; dans l'objet de ſon travail, le mérite de l'utilité; dans l'exécution, le mérite non moins précieux de l'agrément; & dans la perfection du Tout, la gloire d'avoir été univerſellement applaudi, d'avoir fait un livre véritablement original, & d'avoir donné lieu à des Imitations qui tendent à perfectionner l'étude des autres langues, mais qui aſſûrent la gloire de la nôtre, & qui atteſtent l'honneur que lui a fait ce digne académicien.

Outre le livre des *Synonymes latins* de M. Gardin Dumeſnil, M. Gottſched donna, en 1758, à Leipſick, des *Obſervations ſur l'uſage & l'abus de pluſieurs termes & façons de parler de la langue allemande.* » Elles ſont, dit M. Roux (*Annal. typogr.* Août, 1760, *Belles-Lettres*, n°. *clviij*), » dans le goût de celles de Vaugelas » ſur la langue françoiſe; & on en trouve pluſieurs qui reſſemblent beaucoup aux *Synonymes* » de l'abbé Girard ». Plus récemment on a imprimé à Londres, en 2 volumes in-12, une *Expoſition des ſignifications différentes qu'ont les mots anglois qu'on regarde comme* SYNONYMES.

Verrons-nous froidement les étrangers s'animer à la vûe d'un modèle que notre France leur a fourni, ſans faire le moindre effort pour ſoutenir la gloire de notre langue? On ne ſauroit lire le livre de l'abbé Girard, ſans regretter qu'il n'y ait pas aſſigné les caractères diſtinctifs d'un plus grand nombre de *Synonymes*: on ſouhaiteroit du moins que les gens de Lettres qui ſont en état d'entrer dans les vûes fines & délicates de cet ingénieux écrivain, vouluſſent bien concourir à la perfection de l'édifice, dont il a en quelque manière poſé les premiers fondements. Il en réſulteroit quelque jour un Dictionnaire excellent: cet ouvrage, enviſagé ſous ce point de vûe, nous manque juſqu'à préſent; & il eſt d'autant plus important, que l'on doit regarder la juſteſſe du langage, non ſeulement comme une ſource d'agréments, mais encore comme l'un des moyens les plus propres à faciliter & à aſſûrer l'intelligence & la communication de la vérité.

La Bruyère, qui connoiſſoit les fineſſes & les difficultés de l'art d'écrire, remarque (*Caract.* chap. *j*) » qu'Entre toutes les différentes expreſ» ſions qui peuvent rendre une ſeule de nos pen» ſées, il n'y en a qu'une qui ſoit la bonne: on » ne la rencontre pas toujours en parlant ou en » écrivant; il eſt vrai néanmoins qu'elle exiſte, » que tout ce qui ne l'eſt point eſt foible & ne » ſatisfait point un homme d'eſprit qui veut ſe faire » entendre ».

Cet embarras vient communément de ce qu'on ignore la propriété des termes, & qu'on n'en ſent pas toute l'énergie: il eſt même fort difficile d'aquérir à cet égard toutes les connoiſſances qui ſeroient néceſſaires; & il n'y auroit point de meilleur ſupplément, qu'un Dictionnaire, qui, par des définitions juſtes & préciſes, développeroit avec exactitude les idées élémentaires de la ſignification des mots, & qui, par la comparaiſon des *Synonymes*, aſſigneroit avec préciſion l'idée principale qui les raproche & les idées acceſſoires qui les diſtinguent.

Les chef-d'œuvres immortels des anciens ſont parvenus juſqu'à nous; nous les entendons juſqu'à certain point, nous les admirons même quelquefois avec goût: mais combien de beautés réelles y ſont entiérement perdues pour nous, parce que nous ne connoiſſons pas toutes ces nuances fines qui caractériſent le choix qu'ils ont fait & dû faire des mots de leur langue! Combien par conſéquent ne perdons-nous pas de ſentiments agréables & délicieux, de plaiſirs réels! Combien de moyens d'apprécier ces auteurs, & de leur payer le juſte tribut d'une admiration éclairée & réfléchie!

De quel œil verroient-ils ces interprétations latines qu'on a jointes à leurs textes pendant le règne de Louis XIV, ſous prétexte d'en faciliter l'étude au Dauphin, & dans leſquelles on a affecté d'éviter les mots qu'ils avoient employés? Comment même a-t-il pu ſe faire qu'aucun de ceux qui s'en ſont occupés, n'ait ſenti que leur travail étoit plus propre à gâter le goût qu'à l'éclairer, & n'étoit bon qu'à rendre inſenſible ſur la propriété & l'énergie des termes & ſur les fineſſes de la langue?

Dans ſa jeuneſſe, Cicéron ſeſoit, pour s'exercer,

quelque choſe de ſemblable : il liſoit avec attention on une tirade de beaux vers ou quelque pièce d'Éloquence, dans la vûe de retenir le fonds des choſes & de le rendre enſuite en d'autres termes, les meilleurs toutefois qu'il lui étoit poſſible. » Mais je m'aperçus depuis que cet exercice étoit » vicieux, parce qu'Ennius, ſi c'étoit ſur ſes vers » que je m'exerçaiſe, ou Gracchus, ſi je m'avi- » ſois de prendre pour modèle un de ſes diſcours, » avoient employé les termes les plus propres à » chaque objet, les plus brillants & les meilleurs : » qu'ainſi, ſi j'uſois des mêmes termes, c'étoit » peine perdue ; & ſi j'en employois d'autres, c'étoit » un travail nuiſible, puiſqu'il m'accoutumoit à uſer » de termes impropres. *Mihi adoleſcentulus proponere ſolebam illam exercitationem maximè, ... ut, aut verſibus propoſitis quam maxime gravibus, aut oratione aliquâ lectâ ad eum finem quem memoriâ poſſem comprehendere, eam rem ipſam quam legiſſem verbis aliis, quam maximè poſſem lectis, pronunciarem. Sed poſt animadverti hoc eſſe in hoc vitii, quod ea verba quæ maximè cujuſque rei propria, quæque eſſent ornatiſſima atque optima occupaſſet, aut Ennius, ſi ad ejus verſus me exercerem, aut Gracchus, ſi ejus orationem forte mihi propoſuiſſem : ita, ſi iiſdem verbis uterer, nihil prodeſſe ; ſi aliis, etiam obeſſe, quam minùs idoneis uti conſueſcerem.* (I. De Orat. *xxxjv*, 154.)

Jugeons par là de l'intérêt que nous pouvons avoir nous-mêmes, à conſtater dans le plus grand détail l'état actuel de notre langue, afin d'en aſſûrer l'intelligence aux ſiècles à venir, nonobſtant les révolutions qui peuvent l'altérer ou l'anéantir. Ce ſeroit véritablement conſacrer à l'immortalité les ouvrages & les noms de nos Homères & de nos Pindares, de nos Sophocles & de nos Euripides, de nos Xénophons & de nos Thucydides, de nos Platons & de nos Socrates, de nos Démoſthènes & de nos Iſocrates, & pour tout dire, de nos Baſiles & de nos Chryſoſtomes.

Voilà un grand motif pour encourager les gens de Lettres à s'occuper du dévelopement de nos *Synonymes* ; & M. l'abbé Roubaud, touché de ces conſidérations vraîment importantes, vient de publier quatre volumes de *Synonymes* françois, que l'abbé Girard ne déſavoueroit point. La Motte, excellent juge des délicateſſes de la langue, & l'homme de ſon temps qui auroit eu le plus d'eſprit s'il n'avoit été contemporain de l'illuſtre Fontenelle, jugea, en 1718, d'après la première édition de l'ouvrage de l'abbé Girard, ſous le titre de *Juſteſſe de la langue françoiſe*, que l'Académie françoiſe ne pourroit ſe diſpenſer de l'admettre dans ſon ſanctuaire, s'il s'y préſentoit avec ſon livre. » Il ſubſiſtera, dit Voltaire (*Siécl. de Louis XIV*), » autant que la langue, & ſervira même à la faire » ſubſiſter. ») (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SYNONYMIE, ſ. f. Ce mot a, dans le langage grammatical, deux ſignifications différentes.

I. Il exprime l'identité de ſignification entre pluſieurs expreſſions de la même langue. C'eſt le ſens le plus naturel du mot. On peut voir dans l'article précédent à quoi ſe réduit cette identité, qui au fonds n'eſt jamais entière.

II. On entend auſſi par *Synonymie*, la figure de penſée par dévelopement, dont j'ai parlé ſous le nom de *Métabole* (*Voyez* MÉTABOLE). L'identité de ſignification entre pluſieurs expreſſions, & l'uſage que l'on fait de ces expreſſions en les accumulant, ne doivent pas avoir la même dénomination : voilà pourquoi je garde pour l'un le nom de *Synonymie*, & pour l'autre celui de *Métabole*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SYNTAXE, ſ. f. Ce mot eſt compoſé de deux mots grecs ; σὺν, *cum*, & τάττω, *ordino* : de là σύνταξις, *coordinatio*. Selon cette étymologie, la *Syntaxe* eſt l'art d'établir l'ordre convenable entre les mots réunis pour l'expreſſion d'une même penſée. L'ordre des mots doit évidemment dépendre des raports qu'ils ont les uns aux autres, & ces raports des mots doivent peindre ceux des idées élémentaires de la penſée que l'on veut manifeſter.

Les raports des mots ne peuvent être rendus ſenſibles que par deux moyens, ſavoir par la place qu'ils occupent dans la phraſe, ou par quelque forme accidentelle.

La ſucceſſion analytique des idées, qui n'eſt que la ſuite non interrompue de leurs relations, doit être repréſentée par la ſucceſſion des mots énonciatifs de ces idées : c'eſt ce qu'on nomme proprement *Conſtruction* ; mot compoſé des deux mots latins, *cum*, avec, & *ſtruere*, aſſembler, arranger. Le mot de *Conſtruction* a donc étymologiquement le même ſens que celui de *Syntaxe* : mais l'Uſage a conſacré le terme latin pour déſigner ſeulement l'ordre analytique des mots d'une phraſe (*Voyez* CONSTRUCTION & MÉTHODE) ; & le terme grec pour déſigner tout ce qu'il y a à obſerver dans la réunion de ces mots, tant par raport à l'ordre que par raport aux formes accidentelles.

Ces formes accidentelles des mots ſont les *Nombres*, les *Cas*, les *Genres*, les *Perſonnes*, les *Temps*, les *Modes* (*Voyez* tous ces mots). Le choix s'en décide par la conſidération du raport qui eſt entre les idées. Si c'eſt un raport d'identité, il ſoumet les mots aux lois de la Concordance (*Voyez* IDENTITÉ, CONCORDANCE, APPOSITION). Si c'eſt un raport de détermination, il ſoumet les mots aux lois du Régime. *Voyez* DÉTERMINATION, RÉGIME, & PRÉPOSITION.

Mais la néceſſité de donner à la phraſe de l'énergie, de l'agrément, quelquefois même de la clarté, donne ſouvent occaſion de déroger en quelque

quelque point aux lois de la *Syntaxe :* & ce ſont ces locutions, dont l'Uſage autoriſe l'irrégularité, que l'on nomme *Figures de Syntaxe.* Les unes altèrent la plénitude de la phraſe, ou par défaut ou par rédondance ; ce ſont l'*Ellipſe* & le *Pléonaſme* (*Voyez* ces mots). Les autres dérangent l'ordre analytique, & ce ſont l'*Inverſion* & l'*Hyperbate. Voyez* ces mots.

Lorſque quelque locution figurée de ce genre eſt devenue, par l'Uſage, tellement propre à une langue, qu'on y néglige entièrement l'expreſſion naturelle ; c'eſt ce qu'on appelle *Idiotiſme. Voyez* USAGE, ANALOGIA, IDIOTISME, GALLICISME, HÉBRAÏSME, HELLÉNISME. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SYNTHÈSE, ſ. f. » La *Synthèſe* ſert, dit du Marſais, qui l'appelle *Syllepſe* (*voyez* FIGURE), » lorſqu'on lie de conſtruire les mots » ſelon les règles ordinaires du nombre, des » genres, on en fait la conſtruction relativement à » la penſée que l'on a dans l'eſprit ; en un mot, lorſ- » qu'on fait la conſtruction ſelon le ſens, & non pas » ſelon les mots ».

1. *Synthèſe* dans le genre. *Samnitium duo millia CÆSI.* Tit. Liv. & non pas *cæſa*, dit Lancelot, parce que l'auteur le rapporte à *homines* qu'il a dans l'eſprit. *Daret ut catenis fatale monſtrum, QUÆ generoſiùs perire quærens*, &c. Hor. Il a mis *quæ*, dit le même grammairien, parce que par *monſtrum* il entend Cléopâtre.

C'eſt par une figure ſemblable que Malherbe a dit : *J'ai eu cette conſolation en mes ennuis, qu'une infinité de perſonnes qualifiées ont pris la peine de me témoigner le déplaiſir qu'ils en ont eu.* » *Ils*, dit Vaugelas (*Rem.* 7) eſt plus » élégant que ne ſeroit *elles*, parce que l'on a » égard à la choſe ſignifiée, qui ſont les *hommes* » en cet exemple, & non pas à la parole qui » ſignifie la choſe : ce qui eſt ordinaire en toutes » les langues ». Le P. Bouhours (*Doutes*, Part. *iij*) obſerve à ce ſujet que la langue italienne met ſouvent le genre maſculin après *Perſona*, qui eſt féminin.

Nous devons dire de même (*Dict.* de l'Acad.), *Les vieillards ſont SOUPÇONNEUX*, & non pas *ſoupçonneuſes*, quoique *vieilles gens* ſoient du féminin.

2. *Synthèſe* dans le nombre. *Miſſi, magnis de rebus UTERQUE, legati.* Hor. On trouve de même dans la phraſe de Malherbe, *Une infinité de perſonnes qualifiées ONT pris la peine de me témoigner le déplaiſir qu'ILS en ONT eu.* Nous diſons de même, *La plupart ſe LAISSENT emporter à la coutume.* Vaug.

Les grecs avoient auſſi adopté une *Synthèſe* de nombre, qui étoit devenue chez eux une loi générale ; elle conſiſtoit à mettre au ſingulier un verbe dont le ſujet étoit un neutre pluriel : ζῶα τρέχει, *animalia CURRIT* pour *currunt.*

3. *Synthèſe* dans le genre & dans le nombre. *Pars in carcerem ACTI, pars beſtiis OBJECTI.* Sall. Lancelot trouve celle-ci plus hardie. *Pharnabaſus cum Apollonide & Athenagorâ VINCTI TRADUNTUR.* Q. Curt. *Laiſſant ſa mère avec ſa femme & ſix enfants PRISONNIERS.* Vaug.

Il s'agit juſqu'ici de la *Synthèſe ſimple :* les grammairiens en ont encore imaginé une autre, qu'ils appellent *relative* ; c'eſt lorſqu'on emploie un mot avec relation à un autre qui n'eſt point explicitement énoncé auparavant, quoiqu'il ſoit ſuppoſé par le ſens. *Inter alia prodigia, etiam carne pluit ; QUEM IMBREM aves feruntur rapuiſſe.* T. Liv.

Il me ſemble qu'il étoit aſſez inutile de recourir à autre choſe qu'à l'Ellipſe pour rendre raiſon de la plupart des phraſes que l'on rapporte à la *Synthèſe.* Reprenons les exemples cités, & par de ſimples ſuppléments d'Ellipſe on va les voir rentrer dans les règles générales.

Samnitium duo millia CÆSI ; c'eſt à dire, *duo millia (hominum) ſamnitium* (fuerunt homines) *cæſi.*

Daret ut catenis fatale monſtrum, quæ generoſiùs perire quærens ; c'eſt à dire, *ut daret catenis* (Cleopatram) *monſtrum fatale, quæ* (mulier) *quærens perire generoſiùs.*

Les vieilles gens ſont SOUPÇONNEUX, c'eſt à dire, *Les vieilles gens ſont* (hommes) *ſoupçonneux.*

Miſſi, magnis de rebus UTERQUE, legati, c'eſt à dire, *Miſſi legati*, (&) *uterque* (legatus miſſus) *de rebus magnis.*

Pars in carcerem ACTI, pars beſtiis OBJECTI c'eſt comme ſi Salluſte avoit dit, (Diviſi ſunt in partes duas, ii qui ſunt prior) *pars in carcerem acti* (ſunt, ii qui ſunt altera) *pars beſtiis objecti* (ſunt).

Je ne vois rien de ſi hardi, ni dans la phraſe latine, *Pharnabaſus cum Apollonide & Athenagorâ VINCTI TRADUNTUR ;* ni dans la phraſe françoiſe, *Laiſſant ſa mère avec ſa femme & ſix enfants PRISONNIERS.* Dans l'une & dans l'autre il y a une pluralité réelle détaillée par individus ; quelle hardieſſe peut-il y avoir à mettre au pluriel les mots qui ſe rapportent en effet à tous ces individus ? C'eſt comme ſi l'on diſoit en latin, (Tres homines ſcilicet) *Pharnabaſus cum Apollonide & Athenagorâ, vincti traduntur ;* & en françois, *Laiſſant* (huit ſujets) *priſonniers*, (ſavoir) *ſa mère avec ſa femme & ſix enfants.* Ces ſuppléments juſtifient les pluriels *vincti traduntur* & *priſonniers :* mais ils ne ſont pas moins juſtifiés ſans les ſuppléments ; l'énumération des individus en fixe le nombre de part & d'autre, & ce nombre eſt autant pluriel avec les prépoſitions *cum*, *avec*, qu'il le ſeroit avec la conjonction copulative.

Inter alia prodigia etiam carne pluit, QUEM

IMBREM *aves feruntur rapuiſſe*; je ne vois pas même d'Ellipſe dans cette phraſe; *quem* ſe raporte à *imbrem*, qui eſt exprimé, & il équivaut à *& iſtum*: c'eſt donc comme ſi Tite-Live avoit dit en décompoſant, *& iſtum imbrem aves feruntur rapuiſſe*. Il n'y a rien là qui s'écarte en aucune façon des principes fondamentaux de la Grammaire, & je ne ſais pourquoi l'on veut y voir une Ellipſe ou une *Synthéſe*.

On cite un autre exemple, qui eſt de Salluſte: *Sed antea conjuravêre pauci in rempublicam, in quibus Catilina fuit, de QUA quam veriſſimè potero dicam.* Si l'on veut lire ainſi, il eſt évident qu'il y a Ellipſe du mot *conjuratione*: mais quoique ce nom ſoit déſigné par le verbe *conjuravêre*, je ne vois pas qu'il y ait fondement à y trouver une *Synthéſe*; aucune Ellipſe ne peut être légitime, ſi le ſupplément n'eſt déſigné clairement par les circonſtances de la phraſe. Au reſte, j'ai ſous les yeux l'édition de Salluſte par Thyſius, & j'y trouve *de QUO quam veriſſimè potero dicam*: ſi l'on adopte cette leçon, *quo* eſt au maſculin ou au neutre; au maſculin, il ſe raporte au nom ſouſentendu *homine* compris dans *Catilina*; au neutre, qui eſt le plus vraiſemblable, il faut ſuppléer *negotio* ou *facinore*: c'eſt la même manière qu'avec *conjuratione*; dans tous les cas c'eſt pure Ellipſe.

L'exemple de Vaugelas préſente tout à la fois une diſcordance apparente dans le nombre & dans le genre. 1°. *UNE INFINITÉ de perſonnes qualifiées ONT pris la peine*; Je l'ai déja dit, la pluralité eſt exactement marquée ici, & par le nom *une infinité*, & par l'addition pluriele *de perſonnes qualifiées*; ainſi, les mots qui ſe raportent aux individus de cette pluralité peuvent, ſans diſcordance, ſe mettre au pluriel. 2°. *Ont pris la peine de me témoigner le déplaiſir qu'ILS en ont eu*; le pronom *ils* eſt au maſculin, quoique *perſonne* ſoit tellement féminin, qu'il a fallu dire *perſonnes qualifiées*: or on obſerve communément que l'on a dans l'eſprit l'idée qu'on pourroit exprimer par le nom *hommes*, qui eſt maſculin; & c'eſt ſurtout en cela que conſiſte la *Synthéſe*. Mais je peux ajouter ici que le nom *perſonne* eſt tantôt maſculin & tantôt féminin; *Cette perſonne eſt aſſez HARDIE, y a-t-il perſonne aſſez HARDI?* l'Uſage de notre langue, qui a mis ce mot dans les deux genres, a fixé les circonſtances où il faut préférer l'un à l'autre. Au reſte, l'Académie a obſervé, ſur cette phraſe de Vaugelas, que, pour faire recevoir cet *ils* au lieu de *elles*, il auroit fallu ne pas accompagner le nom *perſonnes* d'un adjectif déterminément féminin, mais dire, par exemple; *une infinité de perſonnes de qualité*, ſans adjectif, ou *de perſonnes conſidérables*, avec un adjectif dont la terminaiſon eſt commune aux deux genres: & c'eſt ſur ce point l'interprétation la plus ſage.

Le τῶν τρίχα des grecs ſemble plus difficile à expliquer. Je tiens de l'abbé d'Olivet, qu'Euſtathe obſerve quelque part, dans ſon Commentaire ſur Homère, que cette phraſe ne fut, dans ſon origine, qu'un ſolécifme échapé à quelqu'un d'aſſez conſidérable pour mériter d'être imité ſur ſon crédit. Cela pourroit être juſqu'à certain point; mais je ne peux néanmoins me perſuader ſans peine, que l'Uſage univerſel adopte une locution ſi contraire aux principes généraux & immuables du langage, ſans voir aucun moyen de l'y ramener. Voici la penſée de Laucelot (*Méth. gr.* VII, *j*, *règl.* 5): » Quand on dit *Turba ruunt*, on met le verbe » au pluriel, parce qu'on conçoit une multitude » ſous ce mot de *turba*; de même quand on dit » *Animalia currit*, on met le verbe au ſingulier, » parce qu'on conçoit une univerſalité ſous ce mot » d'*animalia*, comme s'il y avoit *omne animal* » *currit*, ou indéfiniment *l'animal court* ». J'avoue que cela ne me ſemble pas ſuffiſant pour accorder l'Uſage avec la Grammaire; mais l'Ellipſe eſt un moyen autoriſé par la Grammaire même, & en conſéquence j'aimerois mieux dire que τῶν τρίχα eſt mis pour τῶν. (τοῦτο γένος) τρίχα, *animalia* (hoc genus) *currit*; de même Παράλληλα ἐστι φαινόμενα, c'eſt à dire (τὰ χρήματα. παράλληλα (τοῦτο γένος) ἐστι (χρήματα) φαινόμενα (negotia) *parallela* (hoc genus) *eſt* (negotia), *evidentiora*.

Il eſt conſtant que, ſi l'on peut par l'Ellipſe rendre raiſon de toutes les phraſes qu'on raporte à la *Synthéſe*, il eſt inutile d'imaginer une autre figure que l'Ellipſe; & je ne ſais même s'il pourroit réellement être autoriſé par aucun uſage, de violer en aucune manière la loi de la Concordance. *Voyez* IDENTITÉ.

Je ne veux pas dire néanmoins qu'on ne puiſſe diſtinguer cette eſpèce d'Ellipſe d'avec les autres par un nom particulier: & dans ce cas, celui de *Synthéſe* s'y accommode avec tant de juſteſſe, qu'il pourroit bien ſervir encore à prouver ce que je penſe de la choſe même. Σύνθεσις, *Compoſitio*; RR. σὺν, *cum*, & τίθημι, *pono*: comme ſi l'on vouloit dire ici, *POSITIO vocis alicujus ſubintellectæ CUM voce expreſſâ*. Mais au fond un ſeul nom ſuffit à un ſeul principe; & l'on n'a imaginé différents noms, que parce qu'on a cru voir des principes différents: nous retrouvons la chaîne qui les unit, ne les ſéparons plus. Si nous connoiſſons jamais toutes les vérités, nous n'en connoîtrons qu'une. (*M.* BEAUZÉE.)

SYSTÊME, ſ. m. *Belles-Lett.* En Poéſie, il ſe dit d'une hypothèſe que le poëte choiſit, & dont il ne doit jamais s'éloigner.

Par exemple, s'il fait ſon plan ſelon la Mythologie, il doit ſuivre le *Syſtême* fabuleux, s'y renfermer dans tout le cours de ſon ouvrage, ſans y mêler aucune idée de Chriſtianiſme: ſi au con-

Digitized by Google

traire il traite un ſujet chrétien, il doit en écarter toute hypothèſe de Paganiſme.

Ainſi, dès qu'une fois il a invoqué Apollon, il doit s'abſtenir de mettre ſur la Scéne le vrai Dieu, les anges, ou les Saints, afin de ne point confondre les deux *Syſtémes*. Il eſt vrai que le *Syſtéme* fabuleux eſt plus gai, plus riche, plus figuré : mais, d'un autre côté, quelle figure font & quel rôle peuvent jouer dans un poéme chrétien les dieux du Paganiſme ? Le P. Bouhours obſerve que le *Syſtéme* de la Poéſie eſt de ſa nature entiérement païen & faboleux, & pluſieurs auteurs l'ont penſé comme lui ; mais cette opinion n'eſt pas univerſelle, & d'autres écrivains célébres ont prouvé que les fictions de la Mythologie ne ſont nullement eſſencielles à la Poéſie, qu'aujourdhui même elles ne ſont plus de ſaiſon, & qu'un poéme, pour plaire & pour intéreſſer, n'a pas beſoin de tout cet attirail de divinités & de machines qu'employoient les anciens. *Voyez* MERVEILLEUX. (*ANONYME.*)

(N.) SYSTOLE, ſ. f. *Poéſie grèque & latine.* Prétendue figure ou licence poétique, par laquelle, dit-on, d'une ſyllabe longue on en fait une bréve. De là le nom de *Syſtole*, en grec Συστολὴ, *Contractio* : RR. σὺν, *cum*, dont on ſupprime ν final, & στέλλω, *mitto* ; parce qu'on prononce deux temps en un.

On cite en exemple ce vers de Virgile (*Ecl.* iv, 61) :

Matri longa decem tulĕrunt *faſtidia menſes ;*

ou ces deux autres du même poète (*Æn.* j, 45 ; ij, 131) :

Unĭus *ob noxam & furias Ajacis Oïlei ;*
Unĭus *in miſeri exitium converſa tulére.*

Mais, comme le remarque l'auteur de la *Méthode latine* de Port-Royal, » il paroît que la » pénultiéme de la troiſiéme perſonne du prétérit » en *erunt* étoit autrefois bréve, ou au moins » commune, ſurtout aux verbes de la troiſiéme ; » & que l'on pouvoit dire *legĕrunt*, de même que » *legĕrant*, *legĕrent*, *legĕrim*, *legĕro*, &c ; cette » analogie étant particuliérement fondée ſur l'*e* » ſuivi d'un *r* . . . Auſſi Virgile ne fait point de » difficulté d'en uſer de la ſorte . . . & les autres » poètes en ont uſé de même ». Cependant Virgile, dans le troiſiéme vers que l'on vient de citer, dit *tulĕre*, ayant dit au premier *tulĕrunt*, qui eſt le même mot.

Pour ce qui eſt d'*unius*, dont Virgile fait ici la ſeconde bréve, ainſi que Catulle avant lui dans ce vers,

Omnes unĭus *æſtimemus aſſis ;*

Virgile lui-même la fait longue dans ce vers (*Æn.* j, 255) ;

Naribus (*infandum*) *amiſſis* unīus *ob iram :*

ce qui prouve aſſez que dès lors cette ſyllabe étoit commune, comme nous la jugeons aujourdhui. (*M. BEAUZÉE.*)

T

T, ſ. m. *Grammaire.* C'eſt la vingtiéme lettre, & la ſeiziéme conſonne de notre alphabet. Nous le nommons *té* par un *é* fermé ; il vaudroit mieux la nommer *te* par l'*e* muet.

La conſonne correſpondante chez les grecs eſt τ ou ϯ, & ils la nomment *tau* : ſi elle eſt jointe à une aſpiration, ce qui eſt l'équivalent de *th*, c'eſt θ ou ϑ ; & ils l'appellent *théta*, expreſſion abrégée de *tau étha*, parce qu'anciennement ils exprimoient la même choſe par τε. *Voyez* H.

Les hébreux expriment la même articulation par ט, qu'ils nomment *teth* ; le *t* aſpiré ou *th* par ת, qu'ils appellent *thau* ; & le *t* accompagné d'un ſifflement ou *ts* par צ, à quoi ils donnent le nom de *tsade*.

La lettre *t* repréſente une articulation linguale, dentale, & forte, dont la foible eſt *de* (*Voyez* LINGUALE). Comme linguale, elle eſt commuable avec toutes les autres articulations de même organe : comme dentale, elle ſe change plus aiſément & plus fréquemment avec les autres articulations linguales produites par le même méchaniſme ; mais elle a avec ſa foible *d* la plus grande affinité poſſible. De là vient qu'on la trouve ſouvent employée pour *d* chez les Anciens, qui ont dit *fet*, *aput*, *quot*, *haut* ; pour *ſed*, *apud*, *quod*, *haud* ; & au contraire *adque* pour *atque*.

Cette dernière propriété eſt la cauſe de la maniére dont nous prononçons le *d* final, quand le mot ſuivant commence par une voyelle ou par un *h* aſpiré ; nous changeons *d* en *t*, & nous prononçons *grand exemple*, *grand homme*, comme s'il y avoit *grant exemple*, *grant homme*. Ce n'eſt pas abſolument la néceſſité du méchaniſme qui nous conduit à ce changement ; c'eſt le beſoin de la netteté : ſi l'on prononçoit foiblement le *d* de *grand écuyer* comme celui de *grande écurie*, la diſtinction des genres ne ſeroit plus marquée par la prononciation.

Une permutation remarquable du *t*, c'eſt celle par laquelle nous le prononçons en *s*, comme dans *objection*, *patient* (*Voyez* S). Scioppius, dans ſon Traité *De Orthoepeiâ*, qui eſt à la fin de ſa *Grammaire philoſophique*, nous trouve ridicules en cela *Maximè tamen in eâ efferendâ ridiculi ſunt galli, quos quum* Intentio *dicentes audias*, Intentio *an* Intenſio *illa ſit diſcernere haud quaquam poſſis.* Il ajoûte un peu plus bas : *Non poteſt vocalis poſt* I *poſita eam habere vim, ut ſonum illum qui* T *litteræ ſuus ac proprius eſt immutet; nam, ut ait Fabius*, Hic eſt uſus litterarum, ut cuſtodiant voces & velut depoſitum reddant legentibus : *itaque ſi in* Juſti *ſonus litteræ* T *eſt affinis ſono* D, *ac ſine ullo ſibilo; non poteſt ille alius atque alius eſſe in* Juſtitia.

Scioppius abuſe, comme preſque tous les néographes, de la maxime très-vraie de Quintilien : les lettres ſont véritablement deſtinées à conſerver les ſons ; mais elles ne peuvent le faire qu'au moyen de la ſignification arbitraire qu'elles ont reçue de l'autorité de l'Uſage, puiſqu'elles n'ont aucune ſignification propre & naturelle.

(¶ Je m'étois d'abord contenté de cette juſtification vague, par la prévention réfléchie où j'étois qu'on devoit à l'Uſage, en fait d'Orthographe, la même déférence qu'en fait de prononciation. On ne doit pas en effet propoſer de faire prononcer le ſecond *t* comme le premier dans les mots *partition*, *pétition*, *répétition*, *ſtation*, &c, ainſi que l'inſinue Scioppius à l'égard de *Juſtitia*. Mais j'avoue que l'on peut, & qu'il eſt même d'une néceſſité urgente de propoſer à l'Uſage des corrections pour l'Orthographe, parce qu'en effet l'Orthographe doit peindre fidèlement les éléments de la parole, ſelon l'avis de Quintilien.

On a propoſé ſur notre *t* ſifflé différentes corrections : les uns ont été d'avis de lui ſubſtituer *ſſ*; d'autres, la lettre *c* Le raprochement de ces deux avis jette dans l'embarras; auquel adhérer, lorſque ni l'analogie ni l'étymologie ne décide ni pour l'un ni pour l'autre ? Nous avons des mots terminés en *ſſion*, comme *agreſſion*, *compreſſion*, *conceſſion*, *confeſſion*, *digreſſion*, *diſcuſſion*, *expreſſion*, *intermiſſion*, *miſſion*, *paſſion*, *percuſſion*, *poſſeſſion*, &c. Mais ces mots ſont orthographiés comme les ſupins latins d'où ils dérivent, *aggreſſum*, *compreſſum*, *conceſſum*, *confeſſum*, *digreſſum*, *diſcuſſum*, *expreſſum*, *intermiſſum*, *miſſum*, *paſſum*, *percuſſum*, *poſſeſſum*; ils tiennent même, pour la plupart, à des mots françois de la même famille qui ont la lettre *s*, comme *agreſſeur*, *compreſſe*, *confeſſer*, *mis*, *paſſif*, *poſſeſſeur*. L'étymologie & l'analogie réclament donc la double *ſſ* dans ces mots en *ion*.

Ce ſont auſſi l'étymologie & l'analogie qui réclament le *t* ſifflant dans les mots où nous l'avons admis devant un *i* ſuivi de quelque autre voyelle ; & ces deux titres me paroiſſent irrécuſables. Il y a véritablement deux inconvénients qui réſultent, ou de cette prononciation ſifflante, ou de la difficulté de ſavoir quand il faut ſiffler le *t*.

C'eſt Sanctius qui indique la première : On ne peut diſtinguer, dit-il, ſi les françois veulent faire entendre *Intention* ou *Intenſion*; & ces mots homonymes ont en effet des ſens très-différents. Mais toutes les langues ont des homonymes, tous les homonymes ſont par là même équivoques, & jamais on n'en a conclu qu'il fallût les proſcrire; on a eu raiſon : les mots ne ſont pas deſtinés à paroître iſolés, ils ſont parties de l'oraiſon, & dès qu'ils ſont placés on les entend élairement; perſonne ne ſe méprendra ſur le véritable ſens des homonymes de ces phraſes, *J'ai vu* ſon *père*, *Le pain de* ſon *ne provoque par l'appétit*, *Ils danſent au* ſon *de la flûte*, *Ses chagrins* ſont *paſſés*.

La ſeconde difficulté eſt plus grave; nous avons des mots qui ne diffèrent que parce que le *t* eſt dental d'un côté & ſifflant de l'autre, comme *nous contentions* & *des contentions*, *nous exécutions* & *des exécutions*, *nous portions* & *nos portions*, *nous objections* & *des objections*, &c; & ſans cette reſſemblance totale des mots, il en eſt pluſieurs ſur la prononciation deſquels on peut être embarraſſé. Eh bien, ne laiſſons point d'équivoque dans notre Orthographe : la cédille a été adoptée pour marquer le ſifflement du *c* devant *a*, *o*, *u*; prenons la cédille pour ſigne univerſel du ſifflement de toute lettre qui ſans cela ne ſeroit pas ſifflante. J'ai déja indiqué ce moyen pour diſtinguer *archange* & *marchand*, pour diſtinguer *h* aſpiré de *h* muet, & même pour diſtinguer le *t* ſifflant du *t* qui ne l'eſt point : ce moyen eſt ſimple, déja reçu en partie, & propre à conſerver les droits de l'étymologie & de l'analogie; que faut-il de plus ? *Voyez* NÉOGRAPHISME.)

La lettre & l'articulation *t* ſont euphoniques chez nous, lorſque, par inverſion, nous mettons, après la troiſième perſonne ſingulière terminée par une voyelle, les mots *il*, *elle*, & *on*; comme *a-t-il reçu*, *aime-t-elle*, *y alla-t-on* : & dans ce cas, la lettre t ſe place, comme on voit, entre deux tirets. La lettre euphonique & les tirets déſignent l'union intime & indiſſoluble du ſujet *il*, *elle*, ou *on* avec le verbe; & le choix du *t* par préférence vient de ce qu'il eſt la marque ordinaire de la troiſième perſonne. *Voyez* EUPHONIQUE & N.

(¶ Je dois remarquer ici que bien des gens, au lieu du ſecond tiret, ſe permettent de mettre un apoſtrophe après le *t* euphonique. Ils ne ſavent pas pourquoi, j'en ſuis sûr; car on ne peut en imaginer aucune raiſon : le *t* n'eſt pas l'abrégé de *te*, comme dans *Je t'aimois inconſtant*; *te* eſt le ſeul mot qui puiſſe ſe réduire à *t* par l'apoſtrophe; donc il ne faut point ici d'apoſtrophe, & cet

avis doit ſuffire à ceux qui n'aiment pas à faire gratuitement des fautes.)

T, dans les anciens mounments, ſignifie aſſez ſouvent *Titus* ou *Tullius*.

C'eſt auſſi une note numérale qui valoit 160; & avec une barre horizontale au deſſus, T̄ valoit 160,000. Le T' avec une ſorte d'accent aigu par en haut, valoit chez les grecs 300; & ſi l'accent étoit en bas, T, valoit 1000 fois 300 ou 300,000. Le ט des hébreux vaut 9; & avec deux points diſpoſés au deſſus horizontalement, ט̈ vaut 9000.

Nos monnoies marquées d'un T ont été frapées à Nantes. (*M. Beauzée.*)

TABLEAU, ſ. m. *Littérature.* Ce ſont des deſcriptions de paſſions, d'évènements, de phénomènes naturels, qu'un orateur ou un poëte répand dans ſa compoſition, où leur effet eſt d'amuſer, ou d'étonner, ou de toucher, ou d'effrayer, ou d'imiter, &c. *Voyez* Déscription & toutes ſes eſpèces.

Tacite fait quelquefois un grand *Tableau* en quelques mots; Boſſuet eſt plein de ce genre de beautés; il y a des *Tableaux* dans Racine & dans Voltaire; on en trouve même dans Corneille. Sans l'art de faire des *Tableaux* de toutes ſortes de caractères, il ne faut pas tenter un poëme épique; ce talent, eſſenciel dans tout genre d'Éloquence & de Poëſie, eſt indiſpenſable encore dans l'Épique. (*Anonyme.*)

TACHÉOGRAPHIE, ſ. f. *Littérature.* On appeloit ainſi, chez les romains, l'art d'écrire auſſi vite que l'on parle, par le moyen de certaines notes dont chacune avoit ſa ſignification particulière & deſignée. Dès que ce ſecret des notes eut été découvert, il fut bientôt perfectionné; il devint une eſpèce d'écriture courante, dont tout le monde avoit la clef, & à laquelle on exerçoit les jeunes gens. L'empereur Tite, au raport de Suétone, s'y étoit rendu ſi habile, qu'il ſe feſoit un plaiſir d'y défier ſes ſecrétaires mêmes. Ceux qui en feſoient une profeſſion particulière s'appeloient en grec ταχυγράφοι, & en latin *notarii*. Il y avoit à Rome peu de particuliers qui n'euſſent quelque eſclave ou affranchi exercé dans ce genre d'écrire; Pline le jeune en menoit toujours un dans ſes voyages. Ils recueilloient ainſi les harangues qui ſe feſoient en public.

Plutarque attribue à Cicéron l'art d'écrire en notes abrégées, & d'exprimer pluſieurs mots par un ſeul caractère. Il enſeigna cet art à Tiron, ſon affranchi; ce fut dans l'affaire de Catilina qu'il mit en uſage cette invention utile, que nous ignorons en France, & dont les anglois ont perfectionné l'idée, l'uſage, & la méthode dans leur langue. Comme Caton d'Utique ne donnoit aucune de ſes belles harangues, Cicéron voulut s'en procurer quelques-unes; pour y réuſſir, il plaça dans différents endroits du Sénat deux ou trois perſonnes qu'il avoit ſtylées lui-même dans l'art *tachéographique*, & par ce moyen il eut & nous a conſervé le fameux diſcours que Caton prononça contre Céſar, & que Salluſte a inſéré dans ſon hiſtoire de Catilina; c'eſt le ſeul morceau d'Éloquence qui nous reſte de ce grand homme. (*Le chevalier de Jaucourt.*)

TACHYGRAPHIE, ſ. f. *Litterature.* La *Tachygraphie* ou *Tachéographie*, parole compoſée des mots grecs ταχὺς, *vite*, & γράφω, *écriture*, eſt l'art d'écrire avec rapidité & par notes; elle eſt auſſi quelquefois nommée *Brachygraphie*, de βραχὺς, *court*, & γράφω, *j'écris*, en ce que pour écrire rapidement il faut ſe ſervir de manières abrégées.

Auſſi les anglois, qui ſont ceux de tous les peuples du monde qui s'en ſervent le plus généralement & y ont fait le plus de progrès, l'appellent-ils de ce nom *shorthand*, main brève, courte écriture, ou écriture abrégée,

Herman Hugo, dans ſon Traité *De primâ ſcrib. origin.* en attribue l'invention aux hébreux, fondé ſur ce paſſage du *Pſeaume* xliv: *Lingua mea calamus ſcribæ velociter ſcribentis.* Mais leurs abréviations ſont beaucoup plus modernes, purement chaldaïques, & inventées par les rabbins long temps après la deſtruction de Jéruſalem.

Cependant les anciens n'ignoroient point cet art. Sans remonter aux égyptiens, dont les hiéroglyphes étoient plus tôt des ſymboles qui repréſentoient des êtres moraux, ſous l'image & les propriétés d'un être phyſique; nous trouvons chez les grecs des *Tachéographes* & *Semëiographes*, comme on le peut voir en Diogène-Laërce & autres auteurs, quoiqu'à raiſon des notes ou caractères ſinguliers dont ils étoient obligés de ſe ſervir, on les ait aſſez généralement confondus avec les *Cryptographes*.

Les romains, qui, avec les dépouilles de la Grèce, tranſportèrent les arts en Italie, adoptèrent ce genre d'écriture, & cela principalement parce que ſouvent les diſcours des ſénateurs étoient mal raportés & encore mal interprétés; ce qui occaſionnoit de la confuſion & des débats en allant aux voix.

C'eſt ſous le conſulat de Cicéron qu'on en vit les premières traces. Tiron, un de ſes affranchis, prit mot à mot la harangue que Caton prononçoit contre Céſar; Plutarque ajoûte qu'on ne connoiſſoit point encore ceux qui depuis ont été appelés *notaires*, & que c'eſt le premier exemple de cette nature.

Paul Diacre cependant attribue l'invention des premiers 1100 caractères à Ennius, & dit que Tiron ne fit qu'étendre & perfectionner cette ſcience.

Auguſte, charmé de cette découverte, deſtina pluſieurs de ſes affranchis à cet exercice; leur unique emploi étoit de retrouver des notes. Il falloit même qu'elles fuſſent fort arbitraires & dans le goût de celles des chinois, puiſqu'elles excédoient le nombre de cinq-mille.

L'Hiſtoire nous a conſervé le nom de quelques-uns de ces *Tachygraphes*, tels que Pérunius, Pilargirus, Faunius, & Aquila, affranchis de Mécène.

Enfin Sénèque y mit la dernière main, en les rédigeant par ordre alphabétique en forme de Dictionnaire: auſſi furent-elles appelées dans la ſuite *Les Notes de Tiron & de Sénèque.*

Nous remarquerons à ce ſujet, contre l'opinion des Savants, que les caractères employés dans le Pſautier que Trithème trouva à Straſbourg, & dont il donne un échantillon à la fin de ſa *Polygraphie*, ne ſauroient être ceux de Tiron, non plus que le manuſcrit qu'on fait voir au mont Caſſin, ſous le nom de *Caractères de Tiron.* Ceci ſaute aux ieux, lorſqu'on examine combien ces caractères ſont compoſés, arbitraires, longs, & difficiles à tracer: au lieu que Plutarque dit expreſſément, en parlant de la harangue de Caton; *Hanc ſolam orationem Catonis ſervatam ferunt Ciceronе conſule, velociſſimos ſcriptores deponente ac docente, ut per ſigna quædam & parvas breveſque notas multarum litterarum vim habentes dicta colligerent;* c'eſt à dire qu'elle fut priſe à l'aide de courtes notes, ayant la puiſſance ou valeur de pluſieurs lettres. Or dans les figures que nous en a conſervées Gruter, la particule *ex*, par exemple, eſt exprimée par plus de 70 ſignes différents, tous beaucoup plus compoſés, plus difficiles, & par conſéquent plus longs à écrire que la préposition même. Ces vers d'Auſone, au contraire, font voir qu'un ſeul point exprimoit une parole entière:

Quâ multa fandi copia,
Punctis peracta ſingulis,
Ut una vox abſolvitur!

où cependant *punctis* doit ſe prendre en général pour des ſignes ou caractères abrégés, dont pluſieurs à la vérité n'étoient que de ſimples points, comme on verra plus bas dans l'Hymne ſur la mort de S. Caſſien.

On peut donc hardiment conclure, d'après ces autorités, que les notes qu'on nous donne pour être de Tiron, & celles imprimées ſous le titre de *De notis ciceronianis*, ne ſont point les notes de Tiron, ou au moins celles à l'aide deſquelles cet affranchi a écrit la harangue de Caton.

Mais comme la *Tachygraphie* eſt une eſpèce de *Cryptographie*, il ſe pourroit très-bien que Tiron eût travaillé en l'un & l'autre genre, & que ce fuſſent ces derniers caractères qui nous euſſent été conſervés.

Ce qui paroît appuyer cette conjecture, eſt un paſſage du maître de Tiron. Cicéron à Atticus (*l. XIII, Ep.* xxxij) dit lui avoir écrit en chiffres: *Et quod ad te decem legatis ſcripſi parum intellexiſti; credo, quia, ita explicui ſcripſeram.*

S. Cyprien ajouta depuis de nouvelles notes à celles de Sénèque, & *accommoda le tout à l'uſage du Chriſtianiſme*, pour me ſervir de l'expreſſion de Vigenère, qui, dans ſon *Traité des chiffres*, ajoûte que *c'eſt une profonde mer de confuſion & une vraie gêne de la mémoire, comme choſe laborieuſe infiniment.*

En effet, retenir cinq ou ſix-mille notes, preſque toutes arbitraires, & les placer ſur le champ, doit être un très-laborieux & très-difficile exercice. Auſſi avoit-on des maîtres ou profeſſeurs en *Tachygraphie*; témoin l'Hymne de Prudence, ſur la mort de S. Caſſien, martyriſé à coups de ſtylets par ſes écoliers:

Præfuerat ſtadiis puerilibus, & grege multo
Septus magiſter litterarum ſederat,
Verba notis brevibus comprendere cunctа peritus,
Raptimque punctis dicta præpetibus ſequi.

Et quelques vers après:

Reddimus ecce tibi tam millia multa notarum,
Quam ſtando, flendo, te docente excepimus.
Non potes iraſci quod ſcribimus, ipſe jubebas,
Nunquam quietum dextera ut ferret ſtylum.
Non petimus toties, te præceptore, negatas,
Avare doctor, jam ſcholarum ferias.
Pungere puncta libet, ſulciſque intexere ſulcos,
Flexas catenis impedire virgulas.

Lib. Περὶ Στεφάνων. Hym. *IX.*

Ceux qui exerçoient cet art s'appeloient *curſores* (coureurs), *quia notis curſim verba expediebant*, à cauſe de la rapidité avec laquelle ils traçoient le diſcours ſur le papier; & c'eſt vraiſemblablement l'origine du nom que nous donnons à une ſorte d'écriture que nous appelons *courante*, terme adopté dans le même ſens par les anglois, italiens, &c.

Ces *curſores* ont été nommés depuis *notarii*, à cauſe des notes dont ils ſe ſervoient; & c'eſt l'origine des *notaires*, dont l'uſage principal, dans les premiers ſiècles de l'Égliſe, étoit de tranſcrire les ſermons, diſcours, ou homélies des évêques. Euſèbe, dans ſon *Hiſtoire eccléſiaſtique*, raporte qu'Origènes ſouffrit, à l'âge de 60 ans, que des notaires écriviſſent ſes diſcours, ce qu'il n'avoit jamais voulu permettre auparavant.

S. Auguſtin dit, dans la CLXIII. *épître*, qu'il auroit ſouhaité que les notaires préſents à ſes diſcours euſſent voulu les écrire; mais que, comme pour des raiſons à lui inconnues ils s'y refuſoient,

Digitized by Google

quelques-uns des frères qui y assistoient, quoique moins expéditifs que les notaires, s'en étoient aquittés.

Et dans l'*épître* CLII, il parle de huit notaires assistants à ses discours, quatre de sa part, & quatre nommés par d'autres, qui se relayoient & écrivoient deux à deux, afin qu'il n'y eût rien d'omis ni rien d'altéré de ce qu'il prononçoit.

S. Jérôme avoit quatre notaires & six libraires; les premiers écrivoient sous sa dictée par notes, & les seconds transcrivoient au long en lettres ordinaires: telle est l'origine des libraires.

Enfin le pape Fabien, jugeant l'écriture des notaires trop obscure pour l'usage ordinaire, ajouta aux sept notaires apostoliques sept soudiacres, pour transcrire au long ce que les notes contenoient par abréviations.

Il paroît, par la XLIV. *Novelle* de Justinien, que les contrats, d'abord minutés, en caractéres & abrégés par les notaires ou écrivains des tabellions, n'étoient obligatoires que lorsque les tabellions avoient transcrit en toutes lettres ce que les notaires avoient tracé *tachygraphiquement*. Enfin il fut défendu par le même empereur d'en faire du tout usage à l'avenir dans les écritures publiques, à cause de l'équivoque qui pouvoit naître par la ressemblance des signes.

Le peu de Littérature des siècles suivants les fit tellement tomber dans l'oubli, que le Psautier *tachygraphique*, cité par Trithème, étoit intitulé dans le catalogue du couvent, *Psautier en langue arménienne*. Ce Psautier, à ce que l'on prétend, se conserve actuellement dans la bibliothèque de Brunswick.

Quant aux caractères *tachygraphiques* qui sont plus immédiatement de notre sujet, il y en a d'universels: tels sont les caractères numériques, algébriques, astronomiques, chimiques, & ceux de la Musique; tels sont l'écriture chinoise, quelques traités françois manuscrits à la bibliothèque du roi, & la *Tachygraphie* angloise.

Les anglois enfin ont perfectionné ce genre d'écriture; & c'est parmi eux ce que peut-être étoit l'ἀνθολιγραφία chez les égyptiens: ils l'ont poussé au point de suivre facilement l'orateur le plus rapide; & c'est de cette façon qu'on recueille les dépositions des témoins dans les procès célébres, les harangues dans les chambres du Parlement, les discours des prédicateurs, &c; de sorte qu'on n'y peut rien dire impunément, même dans une compagnie, pour peu que quelqu'un se donne la peine de recueillir les paroles.

Cet art y est fondé sur les principes de la langue & de la Grammaire; ils se servent pour cet effet d'un alphabet particulier, composé des signes les plus simples pour les lettres qui s'emploient le plus fréquemment, & de plus composés pour celles qui ne paroissent que rarement.

Ces caractéres se peuvent aussi très-facilement unir les uns aux autres, & former ainsi des monogrammes qui expriment souvent toute une parole: tels sont les éléments des *Tachéographes* anglois, qui, depuis un siècle & demi, ont donné une quarantaine de méthodes. Elles se trouvent actuellement réduites à deux, qui sont les seules usitées aujourd'hui; savoir, celle de Macaulay & celle de Weston: nous nous bornerons à donner ici une légère idée de la méthode de ce dernier, comme la plus généralement suivie, & parce qu'on trouve plusieurs livres imprimés dans ses caractères; entre autres, une Grammaire, un Dictionnaire, les Psaumes, le nouveau Testament, & plusieurs livres d'Église.

La méthode de Weston est fondée sur cinq principes.

1°. La simplicité des caractéres.

2°. La facilité de les joindre, insérer, & combiner les uns aux autres.

3°. Les monogrammes.

4°. La suppression totale des voyelles, comme dans les langues orientales.

5°. D'écrire comme l'on prononce; ce qui évite les aspirations, les lettres doubles & les muettes. Les caractéres sont en tout au nombre de 72, dont 26 comprennent l'alphabet, y ayant quelques lettres qui s'écrivent de différentes façons, suivant les circonstances, & cela pour éviter les équivoques que la combinaison pourroit faire naître. Les 46 caractéres restants sont pour les articles, pronoms, commencements & terminaisons, qui se répètent fréquemment, & pour quelques adverbes & prépositions. (*ANONYME.*)

(N.) TAPINOSE, s. f. C'est ainsi qu'écrivent & prononcent tous les rhéteurs françois qui usent de ce terme: on a donc eu tort, dans la première *Encyclopédie*, d'écrire *Tapéinose*, & de dire qu'on prononce *Tapainose*. On y fait d'ailleurs ce nom masculin; il est constamment féminin, comme le nom grec Ταπείνωσις, qui n'est que francisé dans *Tapinose*. Il vient immédiatement de Ταπεινὸς, *humilis, non multum à terrâ surgens*; & il semble qu'on ait tiré celui-ci de Τάφος, *sepelio*.

La *Tapinose* est donc une figure qui abaisse; c'est la même que nous désignons par le mot françois d'*Exténuation*. *Voyez* ce mot. (*M. BEAUZÉE.*)

TAS, MONCEAU, s. m. *Synon.* Ces mots sont également un assemblage de plusieurs choses placées les unes sur les autres, avec cette différence que le *Tas* peut être rangé avec symétrie, & que le *Monceau* n'a d'autre arrangement que celui que le hasard lui donne.

Il paroît que le mot de *Tas* marque toujours un amas fait exprès, afin que les choses, n'étant point écartées, occupent moins de place; & que

celui de *Monceau* ne déſigne quelquefois qu'une portion détachée par accident d'une maſſe ou d'un amas.

On dit Un *Tas* de pierres, lorſqu'elles ſont des matériaux préparés pour faire un bâtiment ; & l'on dit Un *Monceau* de pierres, lorſqu'elles ſont les reſtes d'un édifice renverſé. (*L'abbé* GIRARD.)

Tas ſe dit également au figuré en Proſe & en Vers; l'orateur ne doit point étouffer ſes penſées ſous un *Tas* de paroles ſuperflues.

Un *Tas* d'hommes perdus de dettes & de crimes.
Corneille

Quoiqu'un *Tas* de grimauds vantent notre Éloquence,
Le plus ſûr eſt pour nous de garder le ſilence.
Deſpréaux

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TAUTOGRAMME, adj. *Poéſie.* De ταυτὸς, *même*, & γράμμα, *lettre.* On appelle un poème *tautogramme* & des vers *tautogrammes*, ceux dont tous les mots commencent par une même lettre. Bailleteite un Petrus Placentius, allemand, qui publia un poème *tautogramme*, intitulé *Pugna porcorum*, dont tous les mots commençoient par un *P*. Le poéme eſt de 850 vers, & l'auteur s'y eacha ſous le nom de Publius-Porcius. Un autre allemaod, nommé Chriſtianus Pierius, a compoſé un poème de près de 1200 vers ſur Jéſus-Chriſt cruciſié, dont tous les mots commencent par un *C*. Un bénédictin, nommé Hubaldus, avoit préſenté à Charles le chauve un poème *tautogramme* en l'honneur des chauves, & tous les mots de ce poème commençoient auſſi par un *C*. On appelle encore ces ſortes de fadaiſes des vers *lettriſés*, ſur leſquels on a dit depuis long temps, *Stultum eſt difficiles habere nugas.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) TAUTOLOGIE, ſ. f. Vice d'Élocution, oppoſé à la eouciſion, & qui conſiſte à répéter dans les mêmes termes, ſans aucune néeeſſité, ce qu'on vient déja de dire. C'eſt une vraie *Tautologie*, que la réponſe de madame Jourdain à Dorante, dans la comédie du *Bourgeois gentilhomme* (III. v) : *Oui vraiment, nous avons fort envie de rire, fort envie de rire nous avons.* C'eſt véritablement un vice d'Élocution dans la bouche de madame Jourdain; mais c'eſt, de la part de Molière, un trait de génie, d'avoir fait connoître par de ſemblables traits le naturel & l'éducation de cette bourgeoiſe.

Obſervez que la *Tautologie* eſt une répétition inutile & ſans néceſſité : car les répétitions qui ſervent à donner au diſcours, ou de la clarté, ou de l'énergie, ou de la grâce, loin d'y être des défauts, y deviennent au contraire des ornements. *Voyez* RÉPÉTITION & toutes ſes eſpèces.

Tautologie, franciſé du grec ταυτολογία, ſignifie littéralement *Diſcours identique.* RR. ταυτὰ, pour τὰ αὐτὰ, *eadem*; & λέγω, *dico.* C'eſt en effet par cette identité des mots, que la *Tautologie* diffère de la *Périſſologie*, qui eſt auſſi une répétition inutile, mais en d'autres termes. *Voyez* PÉRISSOLOGIE. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TAUTOLOGIQUE, adj. Qui a raport à la Tautologie, qui a le viee de la Tautologie. Les femmes du peuple, dans leur ba[illegible] ou dans leurs accès de mauvaiſe humeur, tiennent beaucoup de propos *tautologiques.* On appelle auſſi *Écho tautologique*, celui qui répète pluſieurs fois de ſuite les mêmes ſons: & c'eſt une preuve que la Tautologie conſiſte en effet dans la répétition matérielle des mêmes mots. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TAUX, TAXE, TAXATION. *Syn.* L'idée commune qui fonde la ſynonymie de ces trois mots, eſt celle de la détermination établie de quelque valeur pécuniaire.

Le *Taux* eſt cette valeur même : la *Taxe* eſt le règlement qui la détermine : les *Taxations* ſont certains droits fixes attribués à quelques officiers qui ont le maniemea des deniers du roi.

Le *Taux* des denrées eſt communément établi par les marchands : la *Taxe* émane de l'autorité publique : les *Taxations* ſont des conceſſions du prince.

On ne dit que *Taux*, quand il s'agit du denier auquel les intérêts de l'argent ſont fixés par l'ordonnance; parce que la cupidité ne penſe pas tant à l'autorité déterminante, qu'à ſes propres intérêts.

On dit aſſez indifféremment *Taux* ou *Taxe*, en parlant du prix établi pour la vente des denrées, ou de la ſomme fixée que doit payer un contribuable; mais ce n'eſt que dans le cas où il n'eſt pas plus néeeſſaire de faire attention à la valeur déterminée qu'à l'autorité déterminante : car un contribuable qui voudroit repréſenter, qu'il ne peut payer ce qu'on exige de lui faute de proportion avec ſes facultés, devroit dire que ſon *Taux* eſt trop haut; & s'il vouloit dire que les impoſiteurs ne l'ont pas traité dans la proportion des autres contribuables, il devroit dire que la *Taxe* eſt trop forte.

On ne dit que *Taxe*, s'il s'agit du règlement judiciaire pour fixer certains frais qui ont été faits à la pourſuite d'un procès, ou d'une impoſition en deniers ſur des perſonnes en certains eas : c'eſt que l'on a alors plus d'égard à l'autorité de la Juſtiee, qui conſtate le droit, ou à celle du prince, qui eſt plus marquée qu'à l'ordinaire.

On dit quelquefois *Taxation* au ſingulier, pour ſignifier l'opération de la *Taxe.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TEMPÉRÉ, adj. *Art orat.* Genre d'Éloquence qui tient le milieu entre le ſublime & le ſimple,

ſimple. On peut voir, dans l'*article* SUBLIME, que Cicéron, en définiſſant le genre *tempéré*, ne lui accorde que la *facilité*, l'*égalité*, & quelques legers ornements. Ailleurs pourtant il reconnoît que c'eſt à lui que ſont permiſes toutes les parures du ſtyle. *Datur etiam venia concinnitati ſententiarum; & arguti, certique, & circumſcripti verborum ambitus conceduntur: de induſtriâque, non ex inſidiis, ſed apertè ac palàm elaboratur, ut verba verbis quaſi dimenſa & paria reſpondeant; ut crebrò conferantur pugnantia, comparenturque contraria, & ut pariter extrema terminentur, eundemque referant in cadendo ſonum.* (Orat.)

Comment accorder ici avec lui-même ce grand maître de l'Éloquence, me demandez-vous? Le voici. Il a permis à l'Éloquence *tempérée* ou médiocre, de ſe parer, lorſqu'elle n'auroit pour objet que le ſoin de plaire, comme dans les écoles des ſophiſtes & des rhéteurs, ou dans des harangues publiques, faites pour amuſer un peuple; mais à cette même Éloquence il a preſcrit d'être modeſte & réſervée dans ſa parure, lorſqu'elle ſe montre au Barreau: & cette diſtinction, il l'exprime à la fin du paſſage que je viens de citer; *Quæ, in veritate cauſarum, & rariùs multo facimus, & certè occultiùs.* Iſocrate, dans l'éloge d'Athènes, a recherché curieuſement, dit-il, tous ces ornements du langage, parce qu'il écrivoit, non pour plaider devant les juges, mais pour flatter & délecter l'oreille des athéniens. *Non enim ad judiciorum certamen, ſed ad voluptatem aurium ſcripſerat.* (Orat.)

C'eſt, ſelon moi, une marque de mépris que Cicéron donne à cette Éloquence oiſeuſe des ſophiſtes, que de lui laiſſer avec tant d'indulgence le luxe de l'Élocution & le ſoin curieux de plaire. N'a-t-il pas obſervé lui-même qu'en Éloquence, comme dans tous les grands objets de la nature, le beau & l'utile doivent ſe réunir, & que les ornements de l'édifice oratoire doivent contribuer à ſa ſolidité? *Columnæ & templa & porticus ſuſtinent; tamen habent non plus utilitatis quam dignitatis . . . . hoc in omnibus item partibus orationis evenit, ut utilitatem ac propè neceſſitatem ſuavitas quædam & lepos conſequatur.* (De orat.)

N'a-t-il pas obſervé que, dans le ſtyle comme dans les mêts, l'aſſaiſonnement, qui d'abord pique le plus le goût, le laſſe preſque auſſi tôt & l'émouſſe, & qu'il n'y a, pour l'eſprit, que les aliments ſimples dont il ne ſe laſſe jamais? *Difficile enim dictu eſt quænam cauſa ſit, cur ea quæ maximè ſenſus noſtros impellunt voluptate & ſpecie primâ acerrimè commovent, ab iis celerrimè faſtidio quodam & ſatietate abalienemur.* Et après avoir prouvé, par l'expérience de tous nos ſens, que la ſatiété ſuit de près les raffinements du plaiſir; *Si omnibus in rebus voluptatibus maximis faſtidium finitimum eſt:* n'a-t-il pas reconnu qu'il en étoit de même en Éloquence? *In quâ vel ex poëtis vel ex oratoribus poſſumus judicare concinnam, diſtinctam, ornatam, feſtivam, ſine intermiſſione, ſine reprehenſione, ſine varietate, quamvis claris ſit coloribus picta vel poëſis vel oratio, non poſſe in delectatione eſſe diuturnam.* Enfin n'a-t-il pas établi, comme un principe général, que, dans un diſcours, les ornements doivent être ſemés légèrement & par intervalles, jamais accumulés ni également répandus? *Ut porrò conſperſa ſit (oratio) quaſi verborum ſententiarumque floribus, id non debet eſſe fuſum æquabiliter per omnem orationem, ſed ita diſtinctum, ut ſint quaſi in ornatu diſpoſita quædam inſignia & lumina.*

Mais dans un ſujet frivole & dénué d'intérêt & d'utilité, faut-il laiſſer à nu ce fonds aride, & ne pas le couvrir de fleurs? Il faut d'abord éviter un ſujet dont l'indigence & la ſéchereſſe ont beſoin d'être ſans ceſſe ornées; ne jamais ſe réduire au ſutile métier de beau parleur; avoir au moins l'intention d'inſtruire, lorſqu'on cherche à plaire; & dans les choſes où la raiſon & la vérité ne demandent qu'à ſe montrer dans leur ſimplicité naive, ſe contenter d'un ſtyle naturel & decent. *In propriis verbis illa laus oratoris, ut abjecta atque obſoleta fugiat, lectis atque illuſtribus utatur.* Ainſi, le Simple ſe mêlera au *Tempéré*, comme il s'allie même au Sublime, ſans détonner avec l'un ni avec l'autre, mais avec cette facilité d'ondulation, ſi je l'oſe dire, qui doit régner dans tous les genres d'Éloquence, & ſans laquelle le haut ſtyle eſt roide, guindé, monotone, & le ſtyle fleuri n'eſt qu'un papillotage de couleurs, toutes vives & ſans nuances, dont l'éclat fatigue les yeux.

C'eſt au moyen de ce mélange que l'orateur, dans le genre *tempéré* même, peut produire de grands effets. Je ne dis pas que le genre ſublime ne s'y mêle auſſi quelquefois; mais ce ſont des accidents rares: & il me ſemble que Rollin s'eſt oublié, lorſqu'à propos de l'*habileté à orner & à embellir le diſcours*, il rappelle ce que dit Cicéron du ſtoïcien Rutilius, qui avoit dédaigné, comme Socrate, d'employer l'Éloquence pathétique pour ſa défenſe. Ce n'étoit pas des ornements de l'Éloquence *tempérée*, mais de la force, de la chaleur de la haute Éloquence de Craſſus, qu'il s'agiſſoit dans cette cauſe. C'eſt le genre ſublime dans toute ſa vigueur & dans toute ſa véhémence, que Cicéron auroit voulu qu'on eût employé pour ſauver l'innocence & la vertu même. *Quum illo nemo neque integrior eſſet in civitate neque ſanctior . . . quod ſi tu tunc, Craſſe, dixiſſes . . . & ſi tibi pro P. Rutilio, non philoſophorum more, ſed tuo, licuiſſet dicere, quamvis ſceleratî illi fuiſſent, ſicuti fuerunt, peſtiferi cives ſupplicioque digni, tamen omnem eorum importunitatem ex intimis mentibus evelliſſes vi orationis tuæ.* (De orat.)

Mais dans un degré de chaleur & de force inférieur à l'Éloquence de Craſſus, la clarté, les développements, l'abondance, l'éclat des penſées & des paroles joint aux charmes de l'Harmonie, peuvent encore étonner & ravir. Et remarquez qu'en parlant de celui qui produit les plus grands effets, Cicéron ne lui attribue rien qui s'élève au deſſus de l'Éloquence *tempérée*. *In quo igitur homines exhorreſcunt! quem ſtupefactî dicentem intuentur? in quo exclamant? quem deum, ut ita dicam, inter homines putant? qui diſtinctè, qui explicatè, qui abundanter, qui illuminatè & rebus & verbis dicunt, & in ipſâ oratione quaſi quemdam numerum; verſumque conficiunt; id eſt quod dico, ornatè.* (De orat. L. 3.)

Mais tout cela ſuppoſe un fond ſolide & riche, un ſujet ſérieux, utile, intéreſſant: & ſi, ſur des queſtions vaines, ſur des objets futiles, on s'efforce d'être ingénieux & éloquent; on ſera brillant tant qu'on voudra, on n'ebloüira qu'un moment; & à cette enluminure rhétoricienne dont nos Écoles & nos Académies ont fait vanité ſi long temps, j'appliquerai ce que Cicéron diſoit des tableaux modernes, compares aux anciens: *Quamvis colorum pulchritudine & varietate floridiora ſunt in picturis novis plerique quam in veteribus? quæ tamen, etiamſi primo aſpectu nos cœperunt, diutiùs non delectant; quum iidem nos in antiquis tabulis illo ipſo horrido obſoletoque teneamur?* (De orat. L. 3). *Voyez* SIMPLE & SUBLIME. (*M. MARMONTEL.*)

TEMPLE, ÉGLISE. *Synonymes.* Ces mots ſignifient un édifice deſtiné à l'exercice public de la Religion. Mais *Temple* eſt du ſtyle pompeux: *Égliſe*, du ſtyle ordinaire, du moins à l'égard de la religion romaine; car à l'égard du paganiſme & de la religion proteſtante, on ſe ſert du mot de *Temple*, même dans le ſtyle ordinaire, au lieu de celui d'*Égliſe*. Ainſi, l'on dit, Le *Temple* de Janus, Le *Temple* de Charenton, L'*Égliſe* de S. Sulpice.

Temple paroît exprimer quelque choſe d'auguſte, & ſignifier proprement un édifice conſacré à la divinité. *Egliſe* paroît marquer quelque choſe de plus commun, & ſignifier particulièrement un édifice fait pour l'aſſemblée des Fidèles.

Rien de profane ne doit entrer dans le *Temple* du Seigneur: on ne devroit permettre dans nos *Égliſes* que ce qui peut contribuer à l'édification des chrétiens.

L'eſprit & le cœur de l'homme ſont les *Temples* chéris du vrai Dieu; c'eſt là qu'il veut être adoré: en vain on fréquente les *Égliſes*, il n'ecoute que ceux qui lui parlent dans leur intérieur.

Les *Temples* des faux dieux étoient autrefois des aſiles pour les criminels: mais c'eſt, ce me ſemble, deshonorer celui du Très-Haut, que d'en faire un refuge de malfaiteurs. Si l'on ne peut aporter à l'*Égliſe* un eſprit de recueillement, il faut du moins y être d'un air modeſte: la bienſéance l'exige, ainſi que la piété. (*L'abbé GIRARD.*)

TEMPS, ſ. m. *Grammaire.* Les grammairiens, ſi l'on veut juger de leurs idées par les dénominations qui les déſignent, ſemblent n'avoir eu juſqu'à préſent que des notions bien confuſes des *Temps* en général & de leurs différentes eſpèces. Pour ne pas ſuivre en aveugle le torrent de la multitude, & pour n'en adopter les deciſions qu'en connoiſſance de cauſe, qu'il me ſoit permis de recourir ici au flambeau de la Métaphyſique; elle ſeule peut indiquer toutes les idées compriſes dans la nature des *Temps*, & les différences qui peuvent en conſtituer les eſpèces: quand elle aura prononcé ſur les points de vûe poſſibles, il ne s'agira plus que de les reconnoître dans les uſages connus des langues, ſoit en les conſidérant d'une manière générale, ſoit en les examinant dans les différents modes du Verbe.

ART. I. *Notion générale des* TEMPS ſelon M. de Gamaches (*Diſſert. I. de ſon Aſtronomie phyſique*), que l'on peut en ce point regarder comme l'organe de toute l'École cartéſienne, *le* TEMPS *eſt la ſucceſſion même attachée à l'exiſtence de la créature.* Si cette notion du *Temps* a quelque défaut d'exactitude, il faut pourtant avouer qu'elle tient de bien près à la vérité, puiſque l'exiſtence ſucceſſive des êtres eſt la ſeule meſure du *Temps* qui ſoit à notre portée, comme le *Temps* devient, à ſon tour, la meſure de l'exiſtence ſucceſſive.

Cette mobilité ſucceſſive de l'exiſtence ou du *Temps*, nous la fixons en quelque ſorte, pour la rendre commenſurable, en y établiſſant des points fixes caracteriſés par quelques faits particuliers; de même que nous parvenons à ſoumettre à nos meſures & à nos calculs l'étendue intellectuelle, quelque impalpable qu'elle ſoit, en y établiſſant des points fixes caractériſés par quelque corps palpable & ſenſible.

On donne à ces points fixes de la ſucceſſion de l'exiſtence ou du *Temps*, le nom d'*Époques* (du grec ἐποχὴ, venu de ἐπέχειν, *morari*, arrêter); parce que ce ſont des inſtants dont on arrête, en quelque manière, la rapide mobilité, pour en faire comme des lieux de repos, d'où l'on obſerve, pour ainſi dire, ce qui coëxiſte, ce qui précède, & ce qui ſuit. On appelle *Période*, une portion du *Temps* dont le commencement & la fin ſont déterminés par des époques: de περὶ, *circum*, & ὁδὸς, *via*; parce qu'une portion du *Temps*, bornée de toutes parts, eſt comme un eſpace autour duquel on peut tourner.

Après ces notions préliminaires & fondamentales, il ſemble que l'on peut dire qu'en général *les* TEMPS *ſont les formes du verbe, qui expriment*

les différents raports d'exiſtence aux diverſes époques que l'on peut enviſager dans la durée.

Je dis d'abord que ce ſont les *formes du verbe*, afin de comprendre dans cette definition, non ſeulement les ſimples inflexions conſacrées à cet uſage, mais encore toutes les locutions qui y ſont deſtinées excluſivement, & qui auroient pu être remplacées par des terminaiſons; en ſorte qu'elle peut convenir également à ce qu'on appelle des *Temps ſimples*, des *Temps compoſés* ou *ſurcompoſés*, & même à quantité d'idiotiſmes qui ont une deſtination analogue, comme en françois, *je viens d'entrer*, *j'allois ſortir*, *le monde doit finir*, &c.

J'ajoûte que ces formes *expriment les différents raports d'exiſtence aux diverſes époques que l'on peut enviſager dans la durée*: par là, après avoir indiqué le matériel des *Temps*, j'en caractériſe la ſignification, dans laquelle il y a deux choſes à conſidérer, ſavoir les raports d'exiſtence à une époque, & l'époque qui eſt le terme de comparaiſon.

§. I. *Première diviſion générale des* TEMPS. L'exiſtence peut avoir en général trois ſortes de raports à l'époque de comparaiſon : raport de *ſimultanéité*, lorſque l'exiſtence eſt coincidente avec l'époque; raport d'*anteriorité*, lorſque l'exiſtence précède l'époque; & raport de *poſtériorité*, lorſque l'exiſtence ſuccède à l'époque. De là trois eſpèces générales de *Temps*, les Préſents, les Prétérits, & les Futurs.

Les *Préſents* ſont les formes du verbe, qui expriment la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard de l'époque de comparaiſon. On leur donne le nom de *Préſents*, parce qu'ils déſignent une exiſtence qui, dans le *Temps* même de l'époque, eſt réellement préſente, puiſqu'elle eſt ſimultanée avec l'époque.

Les *Prétérits* ſont les formes du verbe, qui expriment l'antériorité d'exiſtence à l'égard de l'époque de comparaiſon. On leur donne le nom de *Prétérits*, parce qu'ils déſignent une exiſtence qui, dans le *Temps* même de l'époque, eſt déja paſſée (*præterita*), puiſqu'elle eſt antérieure à l'époque.

Les *Futurs* ſont les formes du verbe, qui expriment la poſtériorité d'exiſtence à l'égard de l'époque de comparaiſon. On leur donne le nom de *Futurs*, parce qu'ils déſignent une exiſtence qui, dans le *Temps* même de l'époque, eſt encore avenir (*futura*), puiſqu'elle eſt poſtérieure à l'époque.

C'eſt véritablement du point de l'époque qu'il faut enviſager les autres parties de la durée ſucceſſive, pour apprécier l'exiſtence, parce que l'époque eſt le point d'obſervation : ce qui coëxiſte eſt préſent, ce qui précède eſt paſſé ou prétérit, ce qui ſuit eſt avenir ou futur. Rien donc de plus heureux que les dénominations ordinaires pour déſigner les idées que l'on vient de développer; rien de plus analogue que ces idées, pour expliquer d'une manière plauſible les termes que l'on vient de définir.

L'idée de ſimultanéité caractériſe très-bien les Préſents; celle d'antériorité eſt le caractère exact des Prétérits : & l'idée de poſtériorité offre nettement la différence des Futurs.

Il n'eſt pas poſſible que les *Temps* des verbes expriment autre choſe que des raports d'exiſtence à quelque époque de comparaiſon; il eſt également impoſſible d'imaginer quelque eſpèce de raport autre que ceux que l'on vient d'expoſer : il ne peut donc en effet y avoir que trois eſpèces générales de *Temps*, & chacune doit être différenciée par l'un de ces trois raports généraux.

Je dis *trois eſpèces générales de* TEMPS, parce que chaque eſpèce peut ſe ſoudiviſer & ſe ſoudiviſe réellement en pluſieurs branches, dont les caractères diſtinctifs dépendent des divers points de vûe acceſſoires qui peuvent ſe combiner avec les idées générales & fondamentales de ces trois eſpèces primitives.

§. 2. *Seconde diviſion générale des* TEMPS. La ſoudiviſion la plus générale des *Temps* doit ſe prendre dans la manière d'enviſager l'époque de comparaiſon, ou ſous un point de vûe général & indéterminé, ou ſous un point de vûe ſpécial & déterminé.

Sous le premier aſpect, les *Temps* des verbes expriment tel ou tel raport d'exiſtence à une époque quelconque & indéterminée : ſous le ſecond aſpect, les *Temps* des verbes expriment tel ou tel raport d'exiſtence à une époque préciſe & déterminée.

Les noms d'*indéfinis* & de *définis*, employés ailleurs abuſivement par le commun des grammairiens, me paroiſſent aſſez propres à caractériſer ces deux différences de *Temps*. On peut donner le nom d'*indéfinis* à ceux de la première eſpèce, parce qu'ils ne tiennent effectivement à aucune époque préciſe & déterminée, & qu'ils n'expriment, en quelque ſorte, que l'un des trois raports généraux d'exiſtence, avec abſtraction de toute époque de comparaiſon. Ceux de la ſeconde eſpèce peuvent être nommés *définis*, parce qu'ils ſont eſſenciellement relatifs à quelque époque préciſe & déterminée.

Chacune des trois eſpèces générales de *Temps* eſt ſuſceptible de cette diſtinction, parce qu'on peut également conſidérer & exprimer la ſimultanéité, l'antériorité, & la poſtériorité, ou avec abſtraction de toute époque, ou avec relation à une époque préciſe & déterminée : on peut donc diſtinguer en *indéfinis* & *définis* les Préſents, les Prétérits, & les Futurs.

Un *Préſent indéfini* eſt une forme du verbe qui exprime la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard d'une époque quelconque : un *Préſent défini* eſt une forme du verbe qui exprime la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard d'une époque préciſe & déterminée.

Un *Prétérit indéfini* eſt une forme du verbe qui exprime l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque quelconque : un *Prétérit défini* eſt une forme du verbe qui exprime l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque préciſe & déterminée.

Un *Futur indéfini* eſt une forme du verbe qui exprime la poſtériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque quelconque : un *Futur défini* eſt une forme du verbe qui exprime la poſtériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque préciſe & déterminée.

§. 3. *Troiſième diviſion générale des* TEMPS. Il n'y a qu'une manière de faire abſtraction de toute époque ; & c'eſt pour cela qu'il ne peut y avoir qu'un Préſent, un Prétérit, & un Futur indéfini. Mais il peut y avoir ſoudement à la ſoudiviſion de toutes les eſpèces de *Temps* définis, dans les diverſes poſitions de l'époque préciſe de comparaiſon, je veux dire, dans les diverſes relations de cette époque à un point fixe de la durée.

Ce point fixe doit être le même pour celui qui parle & pour ceux à qui le diſcours eſt tranſmis, ſoit de vive voix ſoit par écrit : autrement, une langue ancienne ſeroit, ſi je peux le dire, intraduiſible pour les modernes ; le langage d'un peuple ſeroit incommunicable à un autre peuple ; celui même d'un homme ſeroit inintelligible pour un autre homme, quelque affinité qu'ils euſſent d'ailleurs.

Mais dans cette ſuite infinie d'inſtants qui ſe ſuccèdent rapidement & qui nous échapent ſans ceſſe, auquel doit-on s'arrêter, & par quelle raiſon de préférence ſe déterminera-t-on pour l'un plus tôt que pour l'autre ? Il en eſt du choix de ce point fondamental, dans la Grammaire, comme de celui d'un premier méridien, dans la Géographie. Rien de plus naturel que de ſe déterminer pour le méridien du lieu même où le géographe opère ; rien de plus raiſonnable que de ſe fixer à l'inſtant même de la production de la parole. C'eſt en effet celui qui, dans toutes les langues, ſert de dernier terme à toutes les relations du *Temps* que l'on a beſoin d'exprimer, ſous quelque forme que l'on veuille les rendre ſenſibles.

On peut donc dire que la poſition de l'époque de comparaiſon eſt ſa relation à l'inſtant même de l'acte de la parole. Or cette relation peut être auſſi ou de ſimultanéité, ou d'antériorité, ou de poſtériorité ; ce qui peut faire diſtinguer trois ſortes d'époques déterminées : une époque *actuelle*, qui coincide avec l'acte de la parole ; une époque *antérieure*, qui précède l'acte de la parole ; & une époque *poſtérieure*, qui ſuit l'acte de la parole.

De là la diſtinction des trois eſpèces de *Temps* définis en trois eſpèces ſubalternes, qui me ſemblent ne pouvoir être mieux caractériſées que par les dénominations d'*actuel*, d'*antérieur*, & de *poſtérieur*, tirées de la poſition même de l'époque déterminée qui les différencie.

Un Préſent défini eſt donc *actuel*, *antérieur*, ou *poſtérieur*, ſelon qu'il exprime la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard d'une époque déterminément actuelle, antérieure, ou poſtérieure.

Un Prétérit défini eſt *actuel*, *antérieur*, ou *poſtérieur*, ſelon qu'il exprime l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque déterminément actuelle, antérieure, ou poſtérieure.

Enfin un Futur défini eſt pareillement *actuel*, *antérieur*, ou *poſtérieur*, ſelon qu'il exprime la poſtériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque déterminément actuelle, antérieure, ou poſtérieure.

ART. II. *Conformité du ſyſtême métaphyſique des* TEMPS *avec les uſages des langues.* On conviendra peut-être que le ſyſtême que je préſente ici eſt raiſonné ; que les dénominations que j'y emploie en caractériſent très-bien les parties, puiſqu'elles déſignent toutes les idées partielles qui y ſont combinées, & l'ordre même des combinaiſons. Mais on a vu s'élever & périr tant de ſyſtêmes ingénieux & réguliers, que l'on eſt aujourdhui bien fondé à ſe défier de tous ceux qui ſe préſentent avec les mêmes apparences de régularité : une belle hypothèſe n'eſt ſouvent qu'une belle fiction ; & celle-ci ſe trouve ſi éloignée du langage ordinaire des grammairiens, ſoit dans le nombre des *Temps* qu'elle ſemble admettre, ſoit dans les noms qu'elle leur aſſigne, qu'on peut bien la ſoupçonner d'être purement idéale, & d'avoir aſſez peu d'analogie avec les uſages des langues,

La raiſon, j'en conviens, autoriſe ce ſoupçon ; mais elle exige un examen avant de paſſer condamnation. L'expérience eſt la pierre de touche des ſyſtêmes, & c'eſt aux faits à proſcrire ou à juſtifier les hypothèſes.

§. I. *Syſtême des Préſents, juſtifié par l'uſage des langues.* Prenons donc la voie de l'analyſe ; & pour ne point nous charger de trop de matière, ne nous occupons d'abord que de la première des trois eſpèces générales de *Temps*, des Préſents.

I. Il en eſt un qui eſt unanimement reconnu pour Préſent par tous les grammairiens ; *ſum*, je ſuis, *laudo*, je loue, *miror*, j'admire, &c. Il a, dans les langues qui l'admettent, tous les caractères d'un Préſent véritablement indéfini, dans le ſens que j'ai donné à ce terme.

1°. On l'emploie comme Préſent actuel : ainſi, quand je dis, par exemple, à quelqu'un, *Je vous LOUE d'avoir fait cette action*, mon action de *louer* eſt exprimée comme coëxiſtante avec l'acte de la parole.

2°. On l'emploie comme Préſent antérieur. Que l'on diſe, dans un récit, *Je le RENCONTRE en chemin, je lui DEMANDE où il VA, je VOIS qu'il s'EMBARRASSE* » : en tout cela, où il n'y a que » des *Temps* préſents, *je le rencontre*, eſt dit » pour *je le rencontrai ; je demande*, pour *je* » *demandai ; où il va*, pour *où il alloit ; je vois*,

» pour *je vis; & qu'il s'embarraſſe*, pour *qu'il* » *s'embarraſſoit* ». (Regnier, *Gramm. franç. in-12, pag.* 343; *in-4°. pag.* 360.) En effet, dans cet exemple, les verbes *je rencontre*, *je demande*, *je vois*, déſignent mon action de *rencontrer*, de *demander*, de *voir*, comme coëxiſtante dans le periode antérieur indiqué par quelque autre circonſtance du récit; & les verbes *il va*, *il s'embarraſſe*, énoncent l'action d'*aller* & de *s'embarraſſer*, comme coëxiſtante avec l'époque indiquée par les verbes précédents *je demande* & *je vois*, puiſque ce que *je demandai*, c'eſt où *il alloit* dans l'inſtant même de ma demande, & ce que *je vis*, c'eſt qu'il *s'embarraſſoit* dans le moment même que *je* le *voyois*. Tous les verbes de cette phraſe ſont donc réellement employés comme des Préſents antérieurs, c'eſt à dire, comme exprimant la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard d'une époque antérieure au moment de la parole.

3°. Le même *Temps* s'emploie encore comme Préſent poſtérieur. *Je* PARS *demain, je* FAIS *tantôt mes adieux*; c'eſt à dire, *je partirai demain*, & *je ferai tantôt mes adieux: je pars* & *je fais* énoncent mon action de *partir* & de *faire*, comme ſimultanée avec l'époque nettement déſignée par les mots *demain* & *tantôt*, qui ne peut être qu'une époque poſtérieure au moment où je parle.

4°. Enfin l'on trouve ce *Temps* employé avec abſtraction de toute époque, ou, ſi l'on veut, avec une égale relation à toutes les époques poſſibles. C'eſt dans ce ſens qu'il ſert à l'expreſſion des propoſitions d'éternelle vérité: *Dieu* EST *juſte*, *les trois angles d'un triangle* SONT *égaux à deux droits*: c'eſt que ces vérités ſont les mêmes dans tous les *Temps*, qu'elles coëxiſtent avec toutes les époques; & le verbe, en conſéquence, ſe met à un *Temps* qui exprime la ſimultanéité d'exiſtence avec abſtraction de toute époque, afin de pouvoir être raporté à toutes les époques.

Il en eſt de même des vérités morales qui contiennent en quelque ſorte l'hiſtoire de ce qui eſt arrivé, & la prédiction de ce qui doit arriver. Ainſi, dans cette maxime de M. de la Rochefoucault (*Penſée* LV): *La haine pour les favoris n'*EST *autre choſe que l'amour de la faveur*, le verbe *eſt* exprime une ſimultanéité relative à une époque quelconque, & actuelle, & antérieure, & poſtérieure.

Le *Temps* auquel on donne communément le nom de *Préſent*, eſt donc un Préſent indéfini, un *Temps* qui, n'étant nullement aſtreint à aucune époque, peut demeurer dans cette généralité, ou être raporté indifféremment à toute époque déterminée, pourvu qu'on lui conſerve toujours ſa ſignification eſſencielle & inamiſſible, je veux dire, la ſimultanéité d'exiſtence.

Les différents uſages que nous venons de remarquer dans le Préſent indéfini, peuvent nous conduire à reconnoître les Préſents définis; & il ne doit point y en avoir d'autres que ceux pour leſquels le Préſent indéfini lui-même eſt employé; parce qu'exprimant eſſenciellement la ſimultanéité d'exiſtence avec abſtraction de toute époque, s'il ſort de cette généralité, ce n'eſt point pour ne plus ſignifier la ſimultanéité, mais c'eſt pour l'exprimer avec raport à une époque déterminée. Or

II. Nous avons vu le Préſent indéfini employé pour le Préſent actuel, comme quand on dit, *Je* VOUS LOUE *d'avoir fait cette action*: mais dans ce cas là même, il n'y a aucun autre *Temps* que l'on puiſſe ſubſtituer à *je loue*: & cette obſervation eſt commune à toutes les langues dont les verbes ſe conjuguent par *Temps*.

La conſéquence eſt facile à tirer: c'eſt qu'aucune langue ne reconnoît dans les verbes de Préſent actuel proprement dit, & que partout c'eſt le Préſent indéfini qui en fait la fonction. La raiſon en eſt ſimple: le Préſent indéfini ne ſe raporte lui-même à aucune époque déterminée, ce ſont les circonſtances du diſcours qui déterminent celle à laquelle on doit le raporter en chaque occaſion; ici, c'eſt à une époque antérieure; là, à une époque poſtérieure; ailleurs, à toutes les époques poſſibles. Si donc les circonſtances du diſcours ne déſignent aucune époque préciſe, le Preſent indéfini ne peut plus ſe raporter alors qu'à l'inſtant qui ſert eſſenciellement de dernier terme de comparaiſon à toutes les relations de *Temps*, c'eſt à dire, à l'inſtant même de la parole: cet inſtant, dans toutes les autres occurrences, n'eſt que le terme éloigné de la relation; dans celle-ci, il en eſt le terme prochain & immédiat, puiſqu'il eſt le ſeul.

III. Nous avons vu le Préſent indéfini employé comme préſent antérieur; comme dans cette phraſe, *Je le* RENCONTRE *en chemin, je lui* DEMANDE *où il* VA, *je* VOIS *qu'il s'*EMBARRASSE; & dans ce cas, nous trouvons d'autres *Temps* que l'on peut ſubſtituer au Préſent indéfini; *je rencontrai* pour *je rencontre*, *je demandai* pour *je demande*, & *je vis* pour *je vois*, ſont donc des Préſents antérieurs; *il alloit* pour *il va*, & *il s'embarraſſoit* pour *il s'embarraſſe*, ſont encore d'autres Préſents antérieurs. Ainſi, nous voilà forcés à admettre deux ſortes de Préſents antérieurs: l'un, dont on trouve des exemples dans preſque toutes les langues, *eram*, j'étois, *laudabam*, je louois, *mirabar*, j'admirois; l'autre, qui n'eſt connu que dans quelques langues modernes de l'Europe, l'italien, l'eſpagnol, & le françois, *je fus, je louai, j'admirai*.

1°. Voici ſur la première eſpèce comment s'explique le plus célèbre des grammairiens philoſophes, en parlant des *Temps* que j'appelle *définis*, & qu'il nomme *compoſés dans le ſens*. » Le premier, dit-il (*Gramm. gén. Part. II, chap.* XIV, *édit. de* 1660; *chap.* XV, *édit. de* 1756), » eſt celui qui marque le paſſé avec ra-

» port au Préſent, & on l'a nommé *Prétérit* » *imparfait*, parce qu'il ne marque pas la choſe » ſimplement & proprement comme faite, mais » comme préſente à l'égard d'une choſe qui eſt déja » néanmoins paſſée. Ainſi, quand je dis *quum in-* » *travit CÆNABAM* (je ſoupois lorſqu'il eſt entré), » l'action de ſouper eſt bien paſſée au regard du » *Temps* auquel je parle; mais je la marque » comme préſente au regard de la choſe dont je » parle, qui eſt l'entrée d'un tel ».

De l'aveu même de cet auteur, ce *Temps* qu'il nomme *Prétérit*, marque donc la choſe comme préſente à l'égard d'une autre qui eſt déja paſſée. Or quoique cette choſe en ſoi doive être réputée paſſée à l'égard du *Temps* où l'on parle; vu que ce n'eſt pas là le point de vûe indiqué par la forme du verbe dont il eſt queſtion, il falloit conclure que cette forme *marque le Préſent avec raport au Paſſé*, plus tôt que de dire au contraire qu'elle *marque le Paſſé avec raport au Préſent*. Cette inconſéquence eſt due à l'habitude de donner à ce *Temps*, ſans examen & ſur la foi des grammairiens, le nom abuſif de *Prétérit*; on y trouve aiſement une idée d'antériorité, que l'on prend pour l'idée principale, & qui ſemble en effet fixer ce *Temps* dans la claſſe des Prétérits; on y aperçoit enſuite confuſément une idée de ſimultanéité que l'on croit ſecondaire & modificative de la premiere: c'eſt une mépriſe qui, à parler exactement, renverſe l'ordre des idées, & on le ſent bien par l'embarras qui naît de ce déſordre; mais que faire? le préjugé prononce que le *Temps* en queſtion eſt Prétérit; la raiſon réclame, on la laiſſe dire, mais on lui donne, pour ainſi dire, acte de ſon oppoſition, en donnant à ce prétendu Prétérit le nom d'*imparfait*: dénomination qui caractériſe moins l'idée qu'il faut prendre de ce *Temps*, que la maniere dont on l'a enviſagé.

2°. Le préjugé paroit encore plus fort ſur la ſeconde eſpèce de Préſent antérieur: mais dépouillons-nous de toute préoccupation, & jugeons de la véritable deſtination de ce *Temps* par les uſages des langues qui l'admettent, plus tôt que par les dénominations haſardées & peu réfléchies des grammairiens. Leur unanimité, déja priſe en défaut ſur le prétendu Prétérit imparfait & ſur bien d'autres points, a encore ici des caractères d'incertitude qui la rendent juſtement ſuſpecte de mépriſe. En s'accordant pour placer au rang des Prétérits *je fus*, *je louai*, *j'admirai*, les uns veulent que ce prétendu Prétérit ſoit *défini*, & les autres, qu'il ſoit *indéfini* ou *aoriſte*; termes qui, avec un ſens très-clair, ne paroiſſent pas appliqués ici d'une maniere trop préciſe. Laiſſons-les diſputer ſur ce qui les diviſe, & profitons de ce dont ils conviennent ſur l'emploi de ce *Temps*; ils ſont à cet égard des témoins irrécuſables de ſa valeur uſuelle. Or en le regardant comme un Prétérit, tous les grammairiens conviennent qu'il n'exprime que les choſes paſſées dans un période de *Temps* antérieur à celui dans lequel on parle.

Cet aveu, combiné avec le principe fondamental de la notion des *Temps*, ſuffit pour decider la queſtion. Il faut conſidérer dans les *Temps*, 1°. une relation générale d'exiſtence à un terme de comparaiſon; 2°. le terme même de comparaiſon. C'eſt en vertu de la relation générale d'exiſtence qu'un *Temps* eſt Préſent, Prétérit, ou Futur, ſelon qu'il exprime la ſimultanéité, l'antériorité, ou la poſtériorité d'exiſtence: c'eſt par la maniere d'enviſager le terme, ou ſous un point de vûe général & indefini, ou ſous un point de vûe ſpécial & déterminé, que ce *Temps* eſt indéfini ou défini: & c'eſt par la poſition determinée du terme qu'un *Temps* défini eſt actuel, antérieur, ou poſtérieur, ſelon que le terme a lui-même l'un de ces raports au moment de l'acte de la parole.

Or le *Temps* dont il s'agit a pour terme de comparaiſon, non une époque inſtantanée, mais un période de *Temps*: ce période, dit-on, doit être antérieur à celui dans lequel on parle; par conſéquent c'eſt un *Temps* qui eſt de la claſſe des définis, & entre ceux-ci il eſt de l'ordre des *Temps* antérieurs. Il reſte donc à déterminer l'eſpèce générale de raport que ce *Temps* exprime relativement à ce période antérieur: mais il eſt évident qu'il exprime la ſimultanéité d'exiſtence, puiſqu'il déſigne la choſe comme paſſée *dans* ce période, & non *avant* ce période, *je lus hier votre lettre*, c'eſt à dire, que mon action de *lire* étoit ſimultanée avec le jour d'*hier*. Ce *Temps* eſt donc en effet un préſent antérieur.

On ſent bien qu'il diffère aſſez du premier, pour n'être pas confondu ſous le même nom; c'eſt par le terme de comparaiſon qu'ils diffèrent, & c'eſt de là qu'il convient de tirer la différence de leurs dénominations. Je dirois donc que *j'étois*, *je louois*, *j'admirois*, ſont au *Préſent antérieur ſimple*, & que *je fus*, *je louai*, *j'admirai*, ſont au *Préſent antérieur périodique*.

Je ne doute pas que pluſieurs ne regardent comme un paradoxe de placer parmi les Préſents ce *Temps* que l'on a toujours regardé comme un Prétérit. Cette opinion peut néanmoins compter ſur le ſuffrage d'un grand peuple, & trouver un fondement dans une langue plus ancienne que les nôtres. La langue allemande, qui n'a point de Préſent antérieur périodique, ſe ſert du préſent antérieur ſimple pour exprimer la même idée: *ich war* (j'étois *ou* je fus); c'eſt ainſi qu'on le trouve dans la conjugaiſon du verbe auxiliaire *ſeyn* (être), de la *Grammaire allem.* de M. Gottſched par M. Quand (*édit. de Paris*, 1754, *chap.* vij, *pag.* 41); & l'auteur, prévoyant bien que cela peut ſurprendre, dit expreſſément, dans une note, que l'Imparfait exprime en même temps en allemand le Prétérit & l'Imparfait des françois. Il eſt aiſé de s'en appercevoir dans la maniere de parler des allemands,

qui ne ſont pas encore aſſez maîtres de notre langue : preſque partout où nous employons le Préſent antérieur périodique, ils ſe ſervent du Préſent antérieur ſimple, & diſent, par exemple, *Je le trouvois hier en chemin, je lui demandois où il va, je voyois qu'il s'embarraſſe*, au lieu de dire, *je le trouvai hier en chemin, je lui demandai où il alloit, je vis qu'il s'embarraſſoit* : c'eſt le germaniſme qui perce à travers les mots françois, & qui dépoſe que nos verbes *je trouvai, je demandai, je vis*, ſont en effet de la même claſſe que *je trouvois, je demandois, je voyois*. Les allemands, nos voiſins & nos contemporains, & peut-être nos pères ou nos frères en fait de langage, ont mieux ſaiſi l'idée caractériſtique de notre Préſent antérieur périodique, l'idée de ſimultanéité, que ceux de nos méthodiſtes françois qui ſe ſont attachés ſervilement à la Grammaire latine, plus tôt que de conſulter l'Uſage, à qui ſeul apartient la légiſlation grammaticale. La langue angloiſe eſt encore dans le même cas que l'allemande ; *i had* (j'avois & j'eus); *i was* (j'étois & je fus). On peut voir la *Grammaire françoiſe-angloiſe* de Mauger, *pag.* 69, 70 ; & la *Grammaire angloiſe-françoiſe* de Feſteau, *p.* 43, 45 (*in*-8°. *Bruxelles*, 1693). Au reſte, je parle ici à ceux qui ſaiſiſſent les preuves métaphyſiques, qui les apprécient, & qui s'en contentent : ceux qui veulent des preuves de fait, & dont la Métaphyſique n'eſt peut-être que plus sûre, trouveront plus loin ce qu'ils déſirent ; des témoignages, des analogies, des raiſons de ſyntaxe, tout viendra par la ſuite à l'apui du ſyſtême que l'on dèvelope ici.

IV. Continuons & achevons de lutter contre les préjugés, en propoſant encore un paradoxe. Nous avons vu le Préſent indéfini employé pour le Préſent poſtérieur, comme dans cette phraſe, *Je PARS demain* ; dans ce cas nous trouvons un autre *Temps* que l'on peut ſubſtituer au préſent indéfini, & ce ne peut être que le Préſent poſtérieur lui-même : *je partirai* eſt donc un Préſent poſtérieur. Les gens accoutumés à voir les choſes ſous un autre aſpect & ſous un autre nom, vont dire ce que m'a déja dit un homme d'eſprit, verſé dans la connoiſſance de pluſieurs langues, que je vas faire des Préſents de tous les *Temps* du verbe. Il faudroit pour cela que je confondiſſe toutes les idées diſtinctives des *Temps* ; & j'ôſe me flatter que mes réflexions auront une meilleure iſſue.

Un Préſent poſtérieur doit exprimer la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard d'une époque déterminément poſtérieure ; & c'eſt préciſément l'uſage naturel du *Temps* dont il s'agit ici. Écoutons encore l'auteur de la *Grammaire générale*. » On auroit » pu de même, dit-il (*loc. cit.*), ajouter un quatrième *Temps* compoſé, ſavoir celui qui eût » marqué l'avenir avec raport au préſent . . . . » néanmoins, dans l'uſage, on l'a confondu . . . . » & en latin même on ſe ſert pour cela du futur » ſimple : *quum cænabo, intrabis* (vous entrerez » quand je ſouperai) ; par où je marque mon ſouper » comme Futur en ſoi, mais comme Préſent à l'égard » de votre entrée ».

On retrouve encore ici le même défaut que j'ai déja relevé à l'occaſion du Préſent antérieur ſimple. L'auteur dit que le *Temps* dont il parle *eût marqué l'avenir avec raport au Préſent* ; & il prouve lui même qu'il falloit dire qu'il *eût marqué le Preſent avec raport à l'avenir*, puiſque, de ſon aveu, *cænabo*, dans la phraſe qu'il allègue, marque mon ſouper comme préſent à l'égard de votre entrée, qui, en ſoi, eſt avenir. *Cænabo* (je ſouperai) eſt donc un Préſent poſterieur

Non, dit Lancelot ; le Préſent poſtérieur n'exiſte point ; c'eſt le Futur ſimple qui en fait l'office dans l'occurrence. Si je prenois l'inverſe de la thèſe & que je diſſe que le Futur n'exiſte point, mais que le Préſent poſtérieur en fait les fonctions, je crois qu'il ſeroit difficile de décider d'une manière raiſonnable entre les deux aſſertions : mais ſans recourir à un faux-fuyant qui n'éclairciroit rien, qu'on me diſe ſeulement pourquoi on ne tient aucun compte, dans la conjugaiſon du verbe, des *Temps* très-réels, *cænaturus ſum, cænaturus eram, cænaturus ero*, qui ſont évidemment des Futurs ? Or s'il exiſte d'autres Futurs que *cænabo*, pourquoi refuſeroit-on à *cænabo* la dénomination de Préſent poſtérieur, puiſqu'il en fait réellement les fonctions ?

Ceux qui auront lu l'*article* FUTUR, m'objecteront que je ſuis en contradiction avec moi-même, puiſque j'y regarde comme Futur le même *Temps* que je nomme ici Préſent poſtérieur. J'avoue la contradiction de la doctrine que j'expoſe ici, avec l'article en queſtion : mais il contient déja le germe qui ſe dèvelope aujourdhui. Ce germe, contraint alors par la concurrence des idées de mon collègue, n'a ni pu ni dû ſe développer avec toute l'aiſance que donne une liberté entière : & l'on ne doit regarder comme à moi, dans cet article, que ce qui peut faire partie de mon ſyſtême ; je déſavoue le reſte, ou je le rétracte.

§. 2. *Syſtême des* PRÉTÉRITS *juſtifié par les uſages des langues.* Comme nous avons reconnu quatre Préſents dans notre langue, quoiqu'on n'en trouve que trois dans la plupart des autres, nous allons y reconnoître pareillement quatre Prétérits, tandis que les autres langues n'en admettent au plus que trois.

Le premier, *fui* (j'ai été), *laudavi* (j'ai loué), *miratus ſum* (j'ai admiré), &c, généralement reconnu pour Prétérit, & décoré par tous les grammairiens du nom de *Prétérit parfait*, a tous les caractères exigibles d'un Prétérit indéfini : & quoiqu'en effet on ne l'employe pas à autant d'uſages différents que le Préſent indéfini, il en a cependant aſſez pour prouver qu'il renferme fondamentalement l'abſtraction de toute époque ; ce qui eſt l'eſſence des *Temps* indéfinis.

1°. On fait uſage de ce Prétérit pour déſigner le Prétérit actuel. *J'AI LU l'excellent livre des Tropes*, c'eſt à dire, *mon action de lire ce livre eſt antérieure au moment même où je parle.* Il y a plus; aucune langue n'a établi, dans ſes verbes, un Prétérit actuel proprement dit; c'eſt le Prétérit indéfini qui en fait les fonctions, & c'eſt par la même raiſon qui fait que le Préſent indéfini tient lieu du Préſent actuel, raiſon par conſéquent que je ne dois plus répéter.

2°. On emploie fréquemment le Prétérit indéfini pour le Prétérit poſtérieur. *J'AI FINI dans un moment; ſi vous AVEZ RELU cet ouvrage demain, vous m'en direz votre avis.* Dans le premier exemple, *j'ai fini*, énonce l'action de *finir* comme antérieure à l'époque déſignée par ces mots, *dans un moment*, qui eſt néceſſairement une époque poſtérieure; c'eſt comme ſi l'on diſoit, *J'AURAI FINI dans un moment*, ou *dans un moment je pourrai dire, J'AI FINI.* Dans le ſecond exemple, *vous avez relu*, préſente l'action de *relire* comme antérieure à l'époque poſtérieure indiquée par le mot *demain*; & c'eſt comme ſi l'on diſoit, *lorſque VOUS AUREZ RELU demain cet ouvrage, vous m'en direz votre avis*, ou *lorſque demain vous pourrez dire que VOUS AVEZ RELU*, &c.

3°. Le Prétérit indéfini eſt quelquefois employé pour le Prétérit antérieur. Que je diſe, dans un récit; *Sur les accuſations vagues & contradictoires qu'on alléguoit contre lui, je prends ſa défenſe avec feu & avec ſuccès: à peine AI-JE PARLÉ, qu'un bruit ſourd s'élève de toutes parts*, &c: dans cet exemple, *ai-je parlé* énonce mon action de *parler* comme antérieure à l'époque déſignée par ces mots, *un bruit ſourd s'élève*: mais le Préſent indéfini *s'élève* eſt mis ici pour le Préſent antérieur périodique *s'élera*; & par conſéquent l'époque eſt réellement antérieure à l'acte de la parole. *Ai-je parlé* eſt donc employé pour *avois-je parlé*, & il énonce en effet l'antériorité de mon action de *parler* à l'égard d'une époque antérieure elle-même au moment actuel de la parole.

4°. Le Prétérit indéfini n'eſt jamais employé dans le ſens totalement indéfini comme le Préſent; c'eſt que les propoſitions d'éternelle vérité, eſſenciellement preſentes à l'égard de toutes les époques, ne ſont ni ne peuvent être antérieures ni poſtérieures à aucune: & les propoſitions d'une vérité contingente ont néceſſairement des raports différents aux diverſes époques; raport de ſimultanéité pour l'une, d'antériorité pour l'autre, de poſtériorité pour une troiſième.

II. Le ſecond de nos Prétérits eſt le Prétérit antérieur ſimple, *fueram* (j'avois été), *laudaveram* (j'avois loué), *miratus fueram* (j'avois admiré). Les grammairiens ont donné à ce *Temps* le nom de *Prétérit pluſ-que-parfait*; parce qu'ayant nommé *parfait* le Prétérit indéfini, dont le caractère eſt d'exprimer l'antériorité d'exiſtence, ils ont cru devoir ajouter quelque choſe à cette qualification, pour déſigner un *Temps* qui exprime l'antériorité d'exiſtence & l'antériorité d'époque.

Mais qu'il me ſoit permis de remarquer que la dénomination de *pluſ-que-parfait* a tous les vices les plus propres à la faire proſcrire. 1°. Elle implique contradiction, parce qu'elle ſuppoſe le parfait ſuſceptible de plus ou de moins, quoiqu'il n'y ait rien de mieux que ce qui eſt parfait. 2°. Elle emporte encore une autre ſuppoſition également fauſſe, ſavoir qu'il y a quelque perfection dans l'antériorité, quoiqu'elle n'en admette ni plus ni moins que la ſimultanéité & la poſtériorité. 3°. Ces conſidérations donnent lieu de croire que les noms de Prétérits *Parfait* & *pluſque-parfait* n'ont été introduits que pour les diſtinguer du prétendu Prétérit *imparfait*; mais comme il a été remarqué plus haut que cette dénomination ne peut ſervir qu'à déſigner l'imperfection des idées des premiers nomenclateurs, il faut porter le même jugement des noms de *parfait* & de *pluſ-que-parfait* qui ont le même fondement.

Quoi qu'il en ſoit, ce ſecond Prétérit exprime en effet l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque antérieure elle-même à l'acte de la parole: ainſi, quand je dis *cænaveram cum intravit* (j'avois ſoupé lorſqu'il eſt entré); *cænaveram* (j'avois ſoupé) exprime l'antériorité de mon ſouper à l'égard de l'époque déſignée par *intravit* (il eſt entré): & cette époque eſt elle-même antérieure au temps où je le dis; *cænaveram* eſt donc véritablement un Prétérit antérieur ſimple, ou relatif à une ſimple époque.

III. En françois, en italien, & en eſpagnol, on trouve encore un Prétérit antérieur périodique, qui eſt propre à ces langues, & qui diffère du précédent par le terme de comparaiſon, comme le Préſent antérieur périodique diffère du Préſent antérieur ſimple. *J'eus été, j'eus loué, j'eus admiré*, ſont des Prétérits antérieurs périodiques; & pour s'en convaincre, il n'y a qu'à examiner toutes les idées partielles déſignées par ces formes des verbes *être*, *louer*, *admirer*, &c.

Quand je dis, par exemple, *J'eus ſoupé hier avant qu'il entrât*, il eſt évident 1°. que j'indique l'antériorité de mon ſouper, à l'égard de l'entrée dont il eſt queſtion; 2°. que cette entrée eſt elle-même antérieure au *Temps* où je parle, puiſqu'elle eſt annoncée comme ſimultanée avec le jour d'*hier*; 3°. enfin il eſt certain que l'on ne peut dire *j'eus ſoupé*, que pour marquer l'antériorité du ſouper à l'égard d'une époque priſe dans un période antérieur à celui où l'on parle: il eſt donc conſtant que tout verbe, ſous cette forme, eſt au Prétérit antérieur périodique.

IV. Enfin nous avons un Prétérit poſtérieur, qui exprime l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque poſtérieure au *Temps* où l'on parle; comme *fuero*

fuero (j'aurai été), *laudavero* (j'aurai loué), *miratus ero* (j'aurai admiré),

» Le troiſième *Temps* compoſé, dit encore » l'auteur de la *Grammaire générale* (*loc. cit.*), » eſt celui qui marque l'avenir avec raport au » paſſé; ſavoir, le *Futur parfait*, comme *cænavero* (j'aurai ſoupé): par où je marque mon » action de ſouper comme future en ſoi, & comme » paſſée au regard d'une autre choſe avenir qui la » doit ſuivre; comme *Quand j'aurai ſoupé il entrera*: cela veut dire que mon ſouper, qui » n'eſt pas encore venu, ſera paſſé lorſque ſon » entrée, qui n'eſt pas encore venue, ſera préſente ».

La prévention pour les noms reçus fait toujours illuſion à cet auteur; il eſt perſuadé que le *Temps* dont il parle eſt un Futur, parce que tous les grammairiens s'accordent à lui donner ce nom; c'eſt pour cela qu'il dit que ce *Temps marque l'avenir avec raport au paſſé*: au lieu qu'il ſuit de l'exemple même de la *Grammaire générale*, qu'il *marque le paſſé avec raport à l'avenir*. Quelle eſt en effet l'intention de celui qui dit, *Quand j'aurai ſoupé il entrera*? C'eſt évidemment de fixer le raport du *Temps* de ſon ſouper au *Temps* de l'entrée de celui dont il parle: cette entrée eſt l'époque de comparaiſon, & le ſouper eſt annoncé comme antérieur à cette époque; c'eſt l'unique deſtination de la forme que le verbe prend en cette occurrence, & par conſéquent cette forme marque réellement l'antériorité à l'égard d'une époque poſtérieure au *Temps* de la parole, nu, pour me ſervir des termes de Lancelot, mais d'une manière conſéquente à l'obſervation, *elle marque le paſſé avec raport à l'avenir*.

Une autre erreur de cet écrivain célèbre, eſt de croire que *cænavero* (j'aurai ſoupé), marque mon action *de ſouper* comme future en ſoi, & comme paſſée au regard d'une autre choſe avenir, qui la doit ſuivre. *Cænavero* & tous les *Temps* pareils des autres verbes n'expriment abſolument que le ſecond de ces deux raports; & loin d'exprimer le premier, il ne le ſuppoſe pas même. En voici la preuve dans un raiſonnement d'un auteur qu'on n'accuſera pas de mal écrire, ou de ne pas ſentir la force des termes de notre langue; c'eſt Pluche.

» Si le tombeau, dit-il (*Spectacle de la nature, diſc. prél.* du *tom. VIII*, *pag.* 8 & 9), » eſt pour lui (l'homme) la fin de tout; le genre » humain ſe diviſe en deux parties, dont l'une ſe » livre impunément au crime, l'autre s'attache ſans » fruit à la vertu . . . Les voluptueux & les fourbes . . . ſeront ainſi les ſeules têtes bien montées; & le Créateur, qui a mis tant d'ordre dans » le monde corporel, n'AURA ÉTABLI ni règle ni » juſtice dans la nature intelligente, même après » lui avoir inſpiré une très-haute idée de la règle & » de la juſtice ».

Dès le commencement de ce diſcours, on trouve une époque poſtérieure, fixée par un fait hypothétique; *ſi le tombeau eſt pour l'homme la fin de tout*, c'eſt à dire, en termes clairement relatifs à l'avenir, *ſi le tombeau doit être pour l'homme la fin de tout*. Quand on ajoûte enſuite que *le Créateur n'AURA ÉTABLI ni règle ni juſtice*, on veut ſimplement déſigner l'antériorité de cet établiſſement à l'égard de l'époque hypothétique; & il eſt conſtant qu'il ne s'agit point ici de rien ſtatuer ſur les actes futurs du Créateur, mais qu'il eſt queſtion de conclure, d'après ſes actes paſſés, contre les ſuppoſitions abſurdes qui tendent à anéantir l'idée de la Providence. Le verbe *aura établi* n'exprime donc en ſoi aucune futurition, & l'on auroit même pu dire, *Le Créateur n'a établi ni règle ni juſtice*; ce qui exclut entièrement & inconteſtablement l'idée d'avenir: mais on a préféré avec raiſon le Prétérit poſtérieur, parce qu'il étoit eſſenciel de rendre ſenſible la liaiſon de cette conſéquence avec l'hypothèſe de la deſtruction totale de l'homme, que l'on ſuppoſe future; & que rien ne convient mieux pour cela que le Prétérit poſtérieur, qui exprime eſſenciellement relation à une époque poſtérieure.

§. 3. *Syſtême des* FUTURS, *juſtifié par les uſages des langues*. L'idée de ſimultanéité, celle d'antériorité, & celle de poſtériorité ſe combinent également avec l'idée du terme de comparaiſon: de là autant de formes uſitelles pour l'expreſſion des Futurs, qu'il y en a de généralement reçues pour la diſtinction des Préſents & pour celle des Prétérits. Nous devons donc trouver un Futur indéfini, un Futur antérieur, & un Futur poſtérieur.

I. Le Futur indéfini doit exprimer la poſtériorité d'exiſtence avec abſtraction de toute époque de comparaiſon; & c'eſt préciſément le caractère des *Temps* latins & françois, *futurus ſum* (je dois être), *laudaturus ſum* (je dois louer), *miraturus ſum* (je dois admirer), &c.

Par exemple, dans cette phraſe, *Tout homme* DOIT MOURIR, qui eſt l'expreſſion d'une vérité morale, confirmée par l'expérience de tous les temps; ces mots, *doit mourir*, expriment la poſtériorité de la mort, avec abſtraction de toute époque, & dès là avec relation à toutes les époques; & c'eſt comme ſi l'on diſoit, *Tous les hommes nos prédéceſſeurs* DEVOIENT MOURIR, *ceux d'aujourdhui* DOIVENT MOURIR, & *ceux qui nous ſuccéderont* DEVRONT MOURIR: ces mots, *doit mourir*, conſtituent donc ici un vrai Futur indéfini.

Ce Futur indéfini ſert excluſivement à l'expreſſion du Futur actuel, de la même manière & pour la même raiſon que le Préſent & le Prétérit actuels n'ont point d'autres formes que celle du Préſent & du Prétérit indéfini. Ainſi, quand je dis, par exemple, *Je redoute le jugement que le Public* DOIT PORTER *de cet ouvrage*; ces mots, *doit porter*,

marquent évidemment la postériorité de l'action de juger à l'égard du *Temps* même où je parle, & font par conſequent ici l'office d'un Futur actuel; c'eſt comme ſi je diſois ſimplement, *Je redoute le jugement* avenir *du Public ſur cet ouvrage.*

On trouve quelquefois la même forme employée dans le ſens d'un Futur poſterieur. Par exemple, dans cette phraſe, *Si je DOIS jamais SUBIR un nouvel examen, je m'y préparerai avec ſoin;* ces mots, *je dois ſubir*, déſignent clairement la poſtériorité de l'action de *ſubir* à l'égard d'une époque poſtérieure elle-même au temps où je parle, & indiquée par le mot *jamais;* ces mots ſont donc ici l'office de Futur poſtérieur, & c'eſt comme ſi je diſois, *S'il eſt jamais un temps où je DEVRAI SUBIR*, &c.

II. Le Futur antérieur doit exprimer la poſtériorité à l'égard d'une époque antérieure à l'acte de la parole. C'eſt ce qu'il eſt aiſé de reconnoître dans *futurus eram* (je devois être), *Laudaturus eram* (je devois louer), *miraturus eram* (je devois admirer), &c.

Ainſi, quand on dit, *je DEVOIS hier SOUPER avec vous, l'arrivée de mon frère m'en empêcha;* ces mots, *je devois ſouper*, expriment la poſtériorité de mon *ſouper* à l'égard du commencement du jour d'*hier*, qui eſt une époque antérieure au temps où je parle; *je devois ſouper* eſt donc un Futur antérieur.

III. Le Futur poſtérieur doit marquer la poſtériorité à l'égard d'une époque poſtérieure elle-même à l'acte de la parole; & il eſt facile de remarquer cette combinaiſon d'idées dans *futurus ero* (je devrai être), *laudaturus ero* (je devrai louer), *miraturus ero* (je devrai admirer), &c.

Ainſi, quand je dis, *Lorſque je DEVRAI SUBIR un examen, je m'y préparerai avec ſoin;* il eſt évident que mon action de *ſubir l'examen*, eſt déſignée ici comme poſtérieure à un temps avenir deſigné par *lorſque: je devrai ſubir* eſt donc en effet un Futur poſtérieur, puiſqu'il exprime la poſtériorité à l'égard d'une époque poſtérieure elle-même à l'acte de la parole.

ART. III. *Conformité du ſyſtême des* TEMPS *avec les analogies des langues.* Qu'il me ſoit permis de retourner en quelque ſorte ſur mes pas, pour confirmer, par des obſervations générales, l'économie du ſyſtême des *Temps* dont je viens de faire l'expoſition. Mes premières remarques tomberont ſur l'analogie de la formation des *Temps*, & dans une même langue, & dans des langues différentes. Des analogies, adoptées avec une certaine unanimité, doivent avoir un fondement dans la raiſon même; parce que, comme dit Varron (*De ling. lat. VIII, ſive De Analogiâ* II.), *qui in loquendo conſuetudinem, quâ oportet uti, ſequitur, non ſine eâ ratione.* Il ſemble même que ce ſavant romain n'ait mis aucune différence entre ce qui eſt analogique & ce qui eſt fondé en raiſon; puiſqu'un peu plus haut il emploie indifféremment les mots *ratio* & *analogia. Sed hi qui in loquendo*, dit-il (*Ibid.*), *partim ſequi jubent nos conſuetudinem, partim rationem, non tam diſcrepant; quod conſuetudo & analogia conjunctiores ſunt inter ſe quam hi credunt.*

Le grammairien philoſophe, car il mérite ce titre, ne portoit ce jugement de l'analogie qu'après l'avoir examinée & aprofondie: il y avoit entrevu le fondement de la diviſion des *Temps* telle que je l'ai propoſée; & il s'en explique d'une manière ſi poſitive & ſi préciſe, que je ſuis extrêmement ſurpris que perſonne n'ait ſongé à faire uſage d'une idée qui ne peut que répandre beaucoup de jour ſur la génération des *Temps* dans toutes les langues. Voici ſes paroles, & elles ſont remarquables (*ibid.*): *Similiter errant qui dicunt ex utrâque parte verba omnia commutare ſyllabas oportere; ut in his*, pungo, pungam, pupugi; tundo, tundam, tutudi: *diſſimilia enim conferunt, verba infecta cum perfectis. Quod ſi imperfecta modo conferrent, omnia verbi principia incommutabilia viderentur; ut in his* pungebam, pungo, pungam: *& contra ex utrâque parte commutabilia, ſi perfecta ponerent; ut* pupugeram, pupugi, pupugero.

On voit que Varron diſtingue ici bien nettement les trois *Temps* que je comprends ſous le le nom général de *Préſens*, des trois que je déſigne par la dénomination commune de *Prétérits;* qu'il annonce une analogie commune aux trois *Temps* de chaque eſpèce, mais différente d'une eſpèce à l'autre; enfin qu'il diſtingue ces deux eſpèces par des noms différents, donnant aux *Temps* de la première le nom d'imparfaits, *infecta*, & à ceux de la ſeconde le nom de parfaits, *perfecta.*

Ce n'eſt pas par le choix des dénominations que je voudrois juger de la philoſophie de cet auteur: avec de l'érudition, de l'eſprit, de la ſagacité même, il n'avoit pas aſſez de Métaphyſique pour débrouiller la complication des idées élémentaires, ſi je puis parler ainſi, qui conſtituent le ſens total des formes uſuelles du verbe; ce n'étoit pas le ton de ſon ſiècle: mais il étoit obſervateur attentif, intelligent, patient, ſcrupuleux même; & c'eſt peut-être le meilleur fonds ſur lequel puiſſe porter la ſaine Philoſophie. Juſtifions celle de Varron par le développement du principe qu'il vient de nous préſenter.

Remarquons d'abord que, dans la plupart des langues, il y a des *Temps* ſimples & des *Temps* compoſés.

Les TEMPS *ſimples* ſont ceux qui ne conſiſtent qu'en un ſeul mot, & qui, entés tous ſur une même racine fondamentale, diffèrent entre eux par les inflexions & les terminaiſons propres à chacun.

Je dis *inflexions* & *terminaiſons*: & j'entends par le premier de ces termes les changements qui

ſe font dans le corps même du mot avant la dernière ſyllabe ; & par le ſecond, les chaogements de la dernière ou des dernières ſyllabes (*Voyez* INFLEXION). *Pung*-o & *pung*-am ne diffèrent que par les terminaiſons, & il en eſt de même de *pupuger*-o & *pupuger*-am : au contraire, *pungo* & pu*pugero* ne diffèrent que par des inflexions, de même que pu*ngam* & pu*pugeram*, puiſqu'ils ont des racines & ues terminaiſons communes : enfin p*ngam* & pu*pugero* diffèrent & par les inflexions & par les terminaiſons.

Les *TEMPS compoſés* ſont ceux qui réſultent de pluſieurs mots, dont l'un eſt un *Temps* ſimple du verbe même, & le reſte eſt emprunté de quelque verbe auxiliaire.

On entend par verbe *auxiliaire*, un verbe dont les *Temps* ſervent à former ceux des autres verbes ; & l'on peut en diſtinguer deux eſpèces, le uaturel & l'uſuel.

Le verbe auxiliaire *naturel*, eſt celui qui exprime ſpécialement & eſſenciellement l'exiſtence, & que l'on connoît ordinairement ſous le nom de verbe ſubſtantif ; *ſum* eo latin, *je ſuis* en françois, *io ſono* en italien, *yo sòy* en eſpagnol, *ich bin* en allemaod, *eîμi* en grec. Je dis que ce verbe eſt auxiliaire naturel, parce qu'exprimant eſſenciellement l'exiſteoce, il paroît plus naturel d'en employer les *Temps*, que ceux de tout autre verbe, pour marquer les différents raports d'exiſtence qui caractériſent les *Temps* de tous les verbes.

Le verbe auxiliaire *uſuel*, eſt celui qui a une ſignification originelle toute autre que celle de l'exiſtence, & doot l'uſage le dépouille entièrement quand il ſert à la formation des *Temps* d'un autre verbe, pour ne lui laiſſer que celle qui convient aux raports d'exiſtence qu'il eſt alors chargé de caractériter. Tels ſont, par exemple, en françois, les verbes *avoir* & *devoir* : quaod on dit, *j'ai loué*, *je devois ſortir* ; ces verbes perdent alors leur ſignification originelle ; *avoir* ne ſignifie plus poſſeſſion, mais antériorité ; *devoir* ne marque plus obligation, mais poſtériorité. Je dis que ces verbes ſont auxiliaires uſuels, parce que leur ſignification primitive ne les ayant pas deſtinés à cette eſpèce de ſervice, ils n'ont pu y être aſſujétis que par l'autorité de l'Uſage, *Quem penes arbitrium eſt & jus & norma loquendi.* (Hor. *Art. poët.* 72.)

Les langues modernes de l'Europe font bien plus d'uſage des verbes auxiliaires que les langues anciennes ; mais les unes & les autres ſont également guidées par le même eſprit d'analogie.

§. 1. *Analogie des* TEMPS *dans quelques langues modernes de l'Europe.* Commençons par reconnoître cet eſprit d'aoalogie dans les trois langues modernes que nous avons déja comparées, la françoiſe, l'italienne, & l'eſpagnole.

1°. On trouve, dans ces trois langues, les mêmes *Temps* ſimples ; & dans l'une comme dans l'autre, il n'y a de ſimples que ceux que je regarde comme des Préſents.

		FRANÇ.	ITAL.	ESPAGN.
PRÉSENT	indéfini,	*je loue*,	*lodo*,	*alabo.*
	antérieur ſimple,	*je louois*,	*loda va*	*alabava.*
	antérieur périodique,	*je louai*,	*lodai*,	*alabé.*
	poſtérieur,	*je louerai*,	*lodéro*,	*alabaré.*

2°. Tous les *Temps* où nous avons reconnu pour caractère fondamental & commun l'idée d'antérioriré, & dont, en conſéqueoce, j'ai formé la claſſe des Prétérits, ſont compoſés dans les trois langues ; dans toutes trois, c'eſt communément le verbe qui ſignifie originellement poſſeſſion, quelquefois celui qui exprime fondamentalement l'exiſteoce, qui eſt employé comme auxiliaire des Prétérits, & toujours avec le ſupin ou le participe paſſif du verbe conjugué.

		FRANÇ.	ITAL.	ESPAGN.
PRÉTÉRIT	indéfini,	*j'ai*	*hò*	*hé*
	antérieur ſimple,	*j'avois* *loué*,	*havévo* *lodato*,	*avia* *alabado.*
	antérieur périodique,	*j'eus*	*hébbi*	*uve*
	poſtérieur,	*j'aurai*	*havero*	*uviére*

3°. Les Futurs ont encore leur analogie diſtinctive dans les trois laogues, quoiqu'il y ait quelque différence de l'une à l'autre Nous nous ſervons en françois de l'auxiliaire *devoir*, avec le Préſent de l'iohnitif du verbe qne l'on conjugue. Les eſpagools emploient le verbe *aver* (avoir), ſuivi de la préposition *de* & de l'infinitif du verbe principal ; tour elliptique qui ſemble exiger que l'on ſouſentende le nom *el hado* (la deſtination), ou quelque autre ſemblable. Les italiens ont adopté le tour françois, & pluſieuts antres. Caſtelvetro, dans ſes Notes ſur le Bembe (*édit. de Naples*, 1714, *in*-4°, *pag.* 220), cite, comme expreſſions ſynonymes, *debbo amare* (je dois aimer), *ho ad amare* (j'ai à aimer), *ho da amare* (j'ai d'aimer), *ſono per amare* (je ſuis pour aimer) : je crois cependant qu'il y a quelque différence, parce que les langues n'admettent oi mots ni phraſes ſynoonymes ; & apparemment le tour italieu, ſemblable au nôtre, eſt le ſeul qui y correſponde exactement.

		FRANÇ.		ITAL.		ESPAGN.	
FUTUR	indéfini,	*je dois*	*louer*,	*devo*	*lodare*,	*he*	*de alabar.*
	antérieur,	*je devois*		*dovevo*		*avia*	
	postérieur,	*je devrai*		*doverò*		*uviéro*	

5. 2. *Analogie des* TEMPS *dans la langue latine.* La langue latine, dont le génie paroît d'ailleurs ſi différent de celui des trois langues modernes, nous conduit encore aux mêmes concluſions par ſes analogies propres; & l'on peut même dire, qu'elle ajoûte quelque choſe de plus en faveur de mon ſyſtême des *Temps*.

I. Chacune de ces trois eſpèces y eſt caractériſée par des analogies particulières, qui ſont communes à chacun des *Temps* compris dans la même eſpèce.

1°. Tous ceux dont l'idée caractériſtique commune eſt la ſimultanéité, & que je comprends, pour cette raiſon, ſous le nom de *Préſents*, ſont ſimples en latin, tant à la voix active qu'à la voix paſſive; & ils ont tous une racine immédiate commune.

		ACTIF.	PASSIF.
PRÉSENT	indéfini,	*laudo*,	*laudor.*
	antérieur,	*laudabam*,	*laudabar.*
	postérieur,	*laudabo*,	*laudabor.*

2°. Tous les *Temps* que je nomme *Prétérits*, parce que l'idée fondamentale qui leur eſt commune eſt celle d'antériorité, ſont encore ſimples à la voix active; mais le changement d'inflexions à la racine commune leur donne une racine immédiate toute différente, & qui caractériſe leur analogie propre: d'ailleurs les *Temps* correſpondants de la voix paſſive ſont tous compoſés de l'auxiliaire naturel & du Prétérit du participe paſſif.

		ACTIF.		PASSIF.
PRÉTÉRIT	indéfini,	*laudavi*,	*lauda-tus, a, um*,	*ſum*, ou *fui:*
	antérieur,	*laudaveram*,		*eram*, ou *fueram.*
	postérieur,	*laudavero*,		*ero*, ou *fuero.*

3°. Enfin tous les *Temps* que je nomme *Futurs*, à cauſe de l'idée de poſtériorité qui les caractériſe, ſont compoſés en latin du verbe auxiliaire naturel & du Futur du participe actif, pour la voix active, ou du Futur du participe paſſif, pour la voix paſſive.

			ACTIF.		PASSIF.
FUTUR	indéfini,	*lauda-turus, a, um*,	*ſum*,	*lau-dandus, a, um*,	*ſum.*
	antérieur,		*eram*,		*eram*
	postérieur,		*ero*,		*ero.*

II. Nous trouvons dans les verbes de la même langue une autre eſpèce d'analogie, qui ſemble entrer encore plus ſpécialement dans les vûes de mon ſyſtême; voici en quoi elle conſiſte.

Les Préſents & les Prétérits actifs ſont également ſimples, & ont par conſéquent une racine commune, qui eſt comme le type de la ſignification propre à chaque verbe: cette racine paſſe enſuite par différentes métamorphoſes, au moyen des additions que l'on y fait, pour ajouter à l'idée propre du verbe les idées acceſſoires communes à tous les verbes; ainſi, *laud* eſt la racine commune de tous les *Temps* ſimples du verbe *Laudare* (louer): c'en eſt le fondement immuable, ſur lequel on poſe enſuite tous les divers caractères des idées acceſſoires commune à tous les verbes.

Ces additions ſe font de manière, que les différences de verbe à verbe caractériſent les différentes conjugaiſons, mais que les analogies générales ſe retrouvent partout.

Ainſi, *o* ajouté ſimplement à la racine commune, eſt le caractère du Préſent indéfini, qui eſt le premier de tous: cette racine, ſubiſſant enſuite l'inflexion qui convient à chaque conjugaiſon, prend un *b* pour déſigner les préſents définis, différenciés entre eux par des terminaiſons qui dénotent ou l'antériorité ou la poſtériorité.

Conjug.	Préſ. indéfi.	Préſ. antér.	Préſ. poſtér.
1.	*laud-o*,	*lauda-b-am*,	*lau-la b-o*,
2.	*doce-o*,	*doce-b-am*,	*doce-b-o*,
3.	*reg-o*,	*rege-b-am*,	*rege-b-o*, anciennement.
4.	*expedi-o*,	*expedie-b-am*,	*expedi-b-o*, anciennement.

Au reſte il ne faut point être ſurpris de trouver ici *regebo* pour *regam*, ni *expedibo* pour *expediam*: on en trouve des exemples dans les auteurs anciens; & il eſt vraiſemblable que l'analogie avoit

d'abord introduit *expedie-b-o*, comme *expedie-b-am*. *Voyez* la *Méthode latine* de Port-Royal, *Remarques ſur les verbes* (*ch.* ij, *art.* 1 *des* TEMPS.)

La terminaiſon *i* ajoutée à la racine commune modifiée par l'inflexion qui convient en propre à chaque verbe, caractériſe le premier des Prétérits, le Prétérit indéfini. Cette terminaiſon eſt remplacée par l'inflexion *er* dans les Prétérits définis, diſtingués l'un de l'autre par des terminaiſons qui denotent ou l'antériorité ou la poſtériorité.

Conjug.	Prét. indéfi.	Prét. antér.	Prét. poſtér.
1.	*laudav-i*,	*laudav-er-am*,	*laudav-er-o.*
2.	*docu-i*,	*docu-er-am*,	*docu-er-o.*
3.	*rex-i*,	*rex-er-am*,	*rex-er-o.*
4.	*expediv-i*,	*expediv-er-am*,	*expediv-er-o.*

Il réſulte de tout ce qui vient d'être remarqué,

1°. Qu'en retranchant la terminaiſon du Préſent indéfini, il reſte la racine commune des Préſents définis; & qu'en retranchant la terminaiſon du Prétérit indéfini, il reſte pareillement une racine commune aux Preterits définis.

2°. Que les deux *Temps*, que je nomme *Préſents définis*, ont une inflexion commune *b*, qui leur eſt excluſivement propre, & qui indique, dans ces deux *Temps*, une idée commune, laquelle eſt évidemment la ſimultanéité relative à une époque déterminée.

3°. Qu'il en eſt de même de l'inflexion *er*, commune aux deux *Temps* que j'appelle *Prétérits définis*; qu'elle indique, dans ces deux *Temps*, une idée commune, qui eſt l'antériorité relative à une époque déterminée.

4°. Que ces concluſions ſont fondées ſur ce que ces inflexions caractériſtiques modifient, ou la racine qui naît du Préſent indéfini, ou celle qui vient du Prétérit indéfini, après en avoir retranché ſimplement la terminaiſon.

5°. Que l'antériorité ou la poſtériorité de l'époque étant la dernière des idées élémentaires renfermées dans la ſignification des *Temps* définis, elle y eſt indiquée par la terminaiſon même; que l'antériorité, ſoit des Préſents ſoit des Prétérits, y eſt déſignée par *am*, *lauda-b-am*, *laudav-er-am*; & que la poſtériorité y eſt indiquée par o, *lauda-b-o*, *laudav-er-o.*

L'eſpèce de paralléliſme que j'établis ici entre les Préſents & les Prétérits, que je dis également indéfinis ou définis, antérieurs ou poſtériours, ſe confirme encore par un autre uſage qui eſt une eſpèce d'anomalie: c'eſt que *novi*, *memini*, & autres pareils, ſervent également au Préſent & au Prétérit indéfini; *noveram*, *memineram* pour le Préſent & le Prétérit antérieurs; *novero*, *meminero* pour le Préſent & le Prétérit poſtérieurs. Rien ne prouve mieux, ce me ſemble, l'analogie commune que j'ai indiquée entre ces *Temps* & la diſtinction que j'y ai établie: il en réſulte effectivement, que le *Préſent* eſt au *Prétérit*, préciſément comme ce qu'on appelle *Imparfait* eſt au *Temps* que l'on nomme *Pluſ-que-parfait*; & comme celui que l'on nomme ordinairement *Futur* eſt à celui que les anciens appeloient *Futur du ſubjonctif*, & que la *Grammaire générale* nomme *Futur parfait*: or le *Pluſ-que-parfait* & le *Futur parfait* ſont évidemment des eſpèces de *Prétérits*; donc l'*Imparfait* & le prétendu *Futur* ſont en effet des eſpèces de *Préſents*, comme je l'ai avancé.

III. La langue latine eſt dans l'uſage de n'employer dans les conjugaiſons que l'auxiliaire naturel, ce qui donne auſſi le dévelopement naturel des idées élémentaires de chacun des *Temps* compoſés. Examinons d'abord les Futurs du verbe actif:

Futur indéfini, *laudaturus*, *a*, *um*, *ſum*;
Futur antérieur, *laudaturus*, *a*, *um*, *eram*;
Futur poſtérieur, *laudaturus*, *a*, *um*, *ero.*

On voit que le Futur du participe eſt commun à ces trois *Temps*; ce qui annonce une idée commune aux trois. Mais *laudaturus*, *a*, *um* eſt adjectif, &, comme on le ſait, il s'accorde en genre, en nombre, & en cas avec le ſujet du verbe: c'eſt qu'il en exprime le raport à l'action qui conſtitue la ſignification propre du verbe.

On voit d'autre part les Préſents du verbe auxiliaire, ſervir à la diſtinction de ces trois *Temps*. Le Préſent indéfini, *ſum*, fait enviſager la futurition exprimée par le participe, dans le ſens indéfini & ſans raport à aucune époque déterminée; ce qui, dans l'occurrence, la fait raporter à une époque actuelle: *laudaturus nunc ſum.*

Le Préſent antérieur, *eram*, fait raporter la futurition du participe à une époque déterminément antérieure, d'où cette futurition pouvoit être enviſagée comme actuelle; *laudaturus eram*, c'eſt à dire, *poteram tunc dicere*, *laudaturus nunc ſum.*

C'eſt à proportion la même choſe du Préſent poſtérieur, *ero*; il raporte la futurition du participe à une époque déterminément poſtérieure, d'où elle pourra être enviſagée comme actuelle; *laudaturus ero*, c'eſt à dire, *potero tunc dicere*, *laudaturus nunc ſum.*

C'eſt pour les Prétérits la même analyſe & la même décompoſition; on le voit ſenſiblement dans ceux des verbes déponents:

Prétérit indéfini, *precatus*, *a*, *um*, *ſum*;
Prétérit antérieur, *precatus*, *a*, *um*, *eram*;
Prétérit poſtérieur, *precatus*, *a*, *um*, *ero.*

Digitized by Google

Le Prétérit du participe, commun aux trois *Temps* & aſſujéti à s'accorder en genre, en nombre, & en cas avec le ſujet, en exprime l'état par raport à l'action qui fait la ſignification propre du verbe; état d'antériorité, qui devient dès lors le caractère commun des trois *Temps*.

Les trois Préſents du verbe auxiliaire ſont pareillement relatifs aux différents aſpects de l'époque. *Precatus ſum* doit quelquefois être pris dans le ſens indéfini; d'autres fois dans le ſens actuel, *precatus nunc ſum*. *Precatus eram*, c'eſt à dire, *tunc poteram dicere*, *precatus nunc ſum*. Et *precatus ero*, c'eſt *tunc potero dicere*, *precatus nunc ſum*.

Quoique les Préſents ſoient ſimples dans tous les verbes latins, cependant l'analyſe précédente des Futurs & des Prétérits nous indique comment on peut décomposer & interpréter les Préſents.

Precor, c'eſt à dire, *ſum precans*, ou *nunc ſum precans*.

Precabar, c'eſt à dire, *eram precans*, ou *tunc poteram dicere*, *nunc ſum precans*.

Precabor, c'eſt à dire, *ero precans*, ou *tunc potero dicere*, *nunc ſum precans*.

On voit donc ici encore l'idée de ſimultanéité commune à ces trois *Temps*, & déſignée par le Préſent du participe; cette idée eſt enſuite modifiée par les divers aſpects de l'époque, leſquels ſont déſignés par les divers Preſents du verbe auxiliaire.

Toutes les eſpèces d'analogies, priſes dans diverſes langues, raménent donc conſtamment les *Temps* du verbe à la même claſſification qui a été indiquée par le dévelopement métaphyſique des idées compriſes dans la ſignification de ces formes. Ceux qui connoiſſent, dans l'étude des langues, le prix de l'analogie, ſentent toute la force que donne à mon ſyſtème cette heureuſe concordance de l'analogie avec la Métaphyſique, & avoueront aiſément que c'étoit à juſte titre que Varron confondoit l'analogie & la raiſon.

Seroit-ce en effet le haſard, qui reproduiroit ſi conſtamment & qui aſſortiroit ſi heureuſement des analogies ſi préciſes & ſi marquées, dans des langues d'ailleurs très-différentes? Il eſt bien plus raiſonnable & plus sûr d'y reconnoître le ſceau du génie ſupérieur qui préſide à l'art de la parole, qui dirige l'eſprit particulier de chaque langue, & qui, en abandonnant au gré des nations les couleurs dont elles peignent la penſée, s'eſt réſervé le deſſein du tableau, parce qu'il doit toujours être le même, comme la penſée qui en eſt l'original: & je ne doute pas qu'on ne retrouve dans telle autre langue formée, où l'on en voudra faire l'épreuve, les mêmes analogies, ou d'autres équivalentes également propres à confirmer mon ſyſtême.

Art. IV. *Conformité du ſyſtême des* Temps *avec les vûes de la Syntaxe.* Voici des conſidérations d'une autre eſpèce, mais également concluantes.

I. Si l'on conſerve aux *Temps* leurs anciennes dénominations, & que l'on en juge par les idées que ces dénominations préſentent naturellement; il faut en convenir, les cenſeurs de notre langue en jugent raiſonnablement; & en examinant les divers emplois des *Temps*, l'abbé Regnier a bien fait d'écrire en titre, *que l'Uſage confond quelquefois les* Temps *des verbes* (*Gramm. franç. in*-12, *p.* 342 *& ſuiv. in*-4°, *pag.* 359), & d'aſſûrer en effet que le Préſent a quelquefois la ſignification du Futur, d'autres fois celle du Prétérit, & que le Prétérit, à ſon tour, eſt quelquefois employé pour le Futur.

Mais ces étonnantes permutations ne peuvent qu'aporter beaucoup de confuſion dans le diſcours, & faire obſtacle à l'inſtitution même de la parole. Cette faculté n'a été donnée à l'homme que pour la manifeſtation de ſes penſées; & cette manifeſtation ne peut ſe faire que par une expoſition claire, débarraſſée de toute équivoque, &, à plus forte raiſon, de toute contradiction. Cependant rien de plus contradictoire que d'employer le même mot pour exprimer des idées auſſi incommutables & même auſſi oppoſées que celles qui caractériſent les différentes eſpèces de *Temps*.

Si au contraire on diſtingue avec moi les trois eſpèces générales de *Temps* en indéfinis & définis, & ceux-ci en antérieurs & poſtérieurs, toute contradiction diſparoît. Quand on dit, *je demande* pour *je demandai*, où *il va*, pour où *il alloit*, *je pars* pour *je partirai*, le Préſent indefini eſt employé ſelon ſa deſtination naturelle: ce *Temps* fait eſſenciellement abſtraction de tout terme de comparaiſon déterminé; il peut donc ſe raporter, ſuivant l'occurrence, tantôt à un terme & tantôt à un autre, & devenir, en conſéquence, actuel, antérieur, ou poſtérieur, ſelon l'exigence des cas.

Il en eſt de même du Prétérit indéfini; ce n'eſt point le détourner de ſa ſignification naturelle, que de dire, par exemple, *j'ai bientôt fait* pour *j'aurai bientôt fait*: ce *Temps* eſt eſſenciellement indépendant de tout terme de comparaiſon; de là la poſſibilité de le raporter à tous les termes poſſibles de comparaiſon, ſelon les beſoins de la parole.

Ce choix des *Temps* indéfinis au lieu des définis, n'eſt pourtant pas arbitraire: il n'a lieu que quand il convient de rendre en quelque ſorte plus ſenſible le raport général d'exiſtence, que le terme de comparaiſon; diſtinction délicate, que tout eſprit n'eſt pas en état de diſcerner & de ſentir.

C'eſt pour cela que l'uſage du Préſent indéfini eſt ſi fréquent dans les récits, ſurtout quand on ſe propoſe de les rendre intéreſſants; c'eſt en lier plus eſſenciellement les parties en un ſeul Tout, par l'idée de coëxiſtence rendue, pour ainſi dire, plus ſaillante par l'uſage perpétuel du Preſent indéfini, qui n'indique que cette idée & qui fait abſtraction de celle du terme.

Digitized by Google

Cette manière ſimple de rendre raiſon des différents emplois d'un même *Temps*, doit paroître, à ceux qui veulent être éclairés & qui aiment des ſolutions raiſonnables, plus ſatisfaiſante & plus lumineuſe que l'*Enallage*, nom myſtérieux ſous lequel ſe cache pompeuſement l'ignorance de l'analogie, & qui ne peut pas être plus utile dans la Grammaire, que ne l'étoient, dans la Phyſique, les qualités occultes du Péripatétiſme. Pour détruire le preſtige, il ne faut que traduire en françois ce mot, grec d'origine, & voir quel profit on en tire quand il eſt dépouillé de cet air ſcientifique qu'il tient de ſa ſource. Eſt-on plus éclairé, quand on a dit que *je pars*, par exemple, eſt mis pour *je partirai* par un *changement?* car voilà ce que ſignifie le mot *Enallage*. Ajoutons ces réflexions à celles de du Marſais; & concluons, avec ce grammairien raiſonnable (*voyez* ENALLAGE), » que l'*Enallage* eſt une prétendue figure » de conſtruction, que les grammairiens qui raiſonnent ne connoiſſent point, mais que les gram» matiſtes célèbrent ».

II. Il ſuit évidemment des obſervations précédentes, que les notions que j'ai données des *Temps* ſont un moyen ſûr de conciliation entre les langues qui, pour exprimer la même choſe, emploient conſtamment des *Temps* différents. Par exemple, nous diſons en françois, *Si je le* TROUVE, *je le lui dirai*; les italiens, *Se le* TROVERO, *glie lo dirò*. Selon les idées ordinaires, la langue italienne eſt en règle, & la langue françoiſe autoriſe une faute contre les principes de la *Grammaire générale*, en admettant un Preſent au lieu d'un Futur. Mais ſi l'on conſulte la ſaine Philoſophie, il n'y a, dans notre tour, ni figure ni abus; il eſt naturel & vrai: les italiens ſe ſervent du Préſent poſtérieur, qui convient en effet au point de vûe particulier que l'on veut rendre; & nous, nous employons le Préſent indéfini, parce qu'indépendant par nature de toute époque, il peut s'adapter à toutes les époques & conſéquemment à une époque poſtérieure.

Mille autres idiotiſmes pareils s'interprèteroient auſſi aiſément & avec autant de vérité par les mêmes principes. Le ſuccès en démontre donc la juſteſſe, & met en évidence la témérité de ceux qui taxent hardiment les uſages des langues de bizarrerie, de caprice, de confuſion, d'inconſéquence, de contradiction. Il eſt plus ſage, je l'ai dit ailleurs, & je le répète ici; il eſt plus ſage de ſe défier de ſes propres lumières, que de juger irrégulier ce dont on ne voit pas la régularité.

ART. V. *De quelques diviſions des* TEMPS, *particulières à la langue françoiſe.* Si je bornois ici mes réflexions ſur la nature & le nombre des *Temps*, bien des lecteurs s'en contenteroient peut-être, parce qu'en effet j'ai à peu près examiné ceux qui ſont d'un uſage plus univerſel. Mais notre langue en a adopté quelques-uns qui lui ſont propres, & qui dès lors méritent également d'être aprofondis, moins encore parce qu'ils nous apartiennent, que parce que la réalité de ces *Temps* dans une langue en prouve la poſſibilité dans toutes, & que la ſphère d'un ſyſtême philoſophique doit comprendre tous les poſſibles.

§. 1. *Des* TEMPS *prochains & éloignés.* Sous le raport de ſimultanéité, l'exiſtence eſt coïncidente avec l'époque: mais ſous les deux autres raports, d'antériorité & de poſtériorité, l'exiſtence eſt ſéparée de l'époque par une diſtance que l'on peut enviſager d'une manière vague & générale, ou d'une manière ſpéciale & préciſe; ce qui peut faire diſtinguer les Prétérits & les Futurs en deux claſſes.

Dans l'une de ces claſſes, on conſidéreroit la diſtance d'une manière vague & indéterminée, ou plûtôt on y conſidéreroit l'antériorité ou la poſtériorité ſans aucun égard à la diſtance, & conſéquemment avec abſtraction de toute diſtance déterminée. Pour ne point multiplier les dénominations, on pourroit conſerver aux *Temps* de cette claſſe les noms ſimples de Prétérits ou de Futurs, parce qu'on n'y exprime effectivement que l'antériorité ou la poſtériorité; tels ſont les Prétérits & les Futurs que nous avons vus juſqu'ici.

Dans la ſeconde claſſe, on conſidéreroit la diſtance d'une manière préciſe & déterminée. Mais il n'eſt pas poſſible de donner à cette détermination la préciſion numérique: ce ſeroit introduire dans les langues une multitude infinie de formes, plus embarraſſantes pour la mémoire qu'utiles pour l'expreſſion, qui a d'ailleurs mille autres reſſources pour rendre la préciſion numérique même, quand il eſt néceſſaire. La diſtance à l'époque ne peut donc être déterminée, dans les *Temps* du verbe, que par les caractères généraux d'éloignement ou de proximité relativement à l'époque: de là la diſtinction des *Temps* de cette ſeconde claſſe, en *éloignés* & en *prochains*.

Les Prétérits ou les Futurs *éloignés* ſeroient des formes qui exprimeroient l'antériorité ou la poſtériorité d'exiſtence, avec l'idée acceſſoire d'une grande diſtance à l'égard de l'époque de comparaiſon. Sous cet aſpect, les Prétérits & les Futurs pourroient être, comme les autres, indéfinis, antérieurs, & poſtérieurs. Telles ſeroient, par exemple, les formes du verbe *lire*, qui ſignifieroient l'antériorité éloignée, que nous rendons par ces phraſes, *Il y a long temps que j'ai lu*, *Il y avoit long temps que j'avois lu*, *Il y aura long temps que j'aurai lu*; ou la poſtériorité éloignée, que nous exprimons par celles-ci, *Je dois être long temps ſans lire*, *Je devois être long temps ſans lire*, *Je devrai être long temps ſans lire*.

Je ne ſache pas qu'aucune langue ait admis des formes excluſivement propres à exprimer cette eſpèce de *Temps*; mais, comme je l'ai déja obſervé, la ſeule poſſibilité ſuffit pour en rendre l'examen néceſſaire dans une analyſe exacte.

Les Prétérits ou les Futurs *prochains* ſeroient des formes qui exprimeroient l'antériorité ou la poſtériorité d'exiſtence, avec l'idée acceſſoire d'une courte diſtance à l'égard de l'époque de comparaiſon. Sous ce nouvel aſpect, les Prétérits & les Futurs peuvent encore être indéfinis, antérieurs, & poſtérieurs. Telles ſeroient, par exemple, les formes du verbe *lire*, qui ſignifieroient l'antériorité prochaine, & que les latins rendent par ces phraſes, *vix legi*, *vix legeram*, *vix legero*; ou la poſtériorité prochaine, que les latins expriment par celles-ci, *Jamjam lecturus ſum, jamjam lecturus eram, jamjam lecturus ero.*

La langue françoiſe, qui paroît n'avoir tenu aucun compte des *Temps* éloignés, n'a pas négligé de même les *Temps* prochains: elle en reconnoît trois dans l'ordre des Prétérits, & deux dans l'ordre des Futurs; & chacune de ces deux eſpèces de *Temps* prochains eſt diſtinguée des autres *Temps* de la même claſſe par ſon analogie particulière.

Les Prétérits prochains ſont compoſés du verbe auxiliaire *venir*, & du Préſent de l'Infinitif du verbe conjugué à la ſuite de la prépoſition *de*. Le verbe auxiliaire ne ſignifie plus alors le tranſport d'un lieu en un autre, comme quand il eſt employé ſelon ſa deſtination originelle; ſes *Temps* ne ſervent plus qu'à marquer la proximité de l'antériorité, & le point de vûe particulier ſous lequel on enviſage l'époque de comparaiſon.

Le Préſent indéfini du verbe *venir* ſert à compoſer le Prétérit indéfini prochain du verbe conjugué: *Je viens d'être, je viens de louer, je viens d'admirer*, &c.

Le Préſent antérieur du verbe *venir* ſert à compoſer le Prétérit antérieur prochain du verbe conjugué: *Je venois d'être: je venois de louer, je venois d'admirer*, &c.

Le Préſent poſtérieur du verbe *venir* ſert à compoſer le Prétérit poſtérieur prochain du verbe conjugué: *Je viendrai d'être, je viendrai de louer, je viendrai d'admirer*, &c.

Depuis quelque temps on dit en italien, *Io vengo di lodare*, *io venivo di lodare*, &c. Cette expreſſion eſt un galliciſme, qui a été blâmé par l'abbé Fontanini: mais l'autorité de l'Uſage l'a enfin conſacré dans la langue italienne; & la voilà pourvue, comme la nôtre, des Prétérits prochains.

Les Futurs prochains ſont compoſés du verbe auxiliaire *aller*, ſuivi ſimplement du Préſent de l'Infinitif du verbe conjugué. Le verbe auxiliaire perd encore ici ſa ſignification originelle, pour ne plus marquer que la proximité de la futurition; & ſes divers Préſents déſignent les divers points de vûe ſous leſquels on enviſage l'époque de comparaiſon.

Le Préſent indéfini du verbe *aller* ſert à compoſer le Futur indéfini prochain du verbe conjugué: *Je vas être, je vas louer, je vas admirer*, &c.

Le Préſent antérieur du verbe *aller* ſert à compoſer le Futur antérieur prochain du verbe conjugué: *J'allois être, j'allois louer, j'allois admirer*, &c.

Quand je dis que notre langue n'a point admis de *Temps* éloignés, ni de Futurs poſtérieurs prochains, je ne veux pas dire qu'elle ſoit privée de tous les moyens d'exprimer ces différents points de vûe; il ne lui faut qu'un adverbe, un tour de phraſe, pour ſubvenir à tout: je veux dire qu'elle n'a autoriſé pour cela, dans ſes verbes, aucune forme ſimple ni aucune forme compoſée réſultante de l'aſſociation d'un verbe auxiliaire, qui ſe dépouille de ſa ſignification originelle pour marquer uniquement l'antériorité ou la poſtériorité d'exiſtence éloignée, ou la poſtériorité d'exiſtence prochaine à l'égard d'une époque poſtérieure. Je fais cette remarque, afin d'éviter toute équivoque & d'être entendu; & je vas y en ajouter une ſeconde pour la même raiſon.

Quoique j'aye avancé que les verbes auxiliaires uſuels perdent ſous cet aſpect leur ſignification originelle, le choix de l'Uſage qui les a autoriſés à faire ces fonctions, eſt pourtant fondé ſur la ſignification même de ces verbes. Le verbe *venir*, par exemple, ſuppoſe une exiſtence antérieure dans le lieu d'où l'on vient; & dans le moment qu'on en vient, il n'y a pas long temps qu'on y étoit: voilà préciſément la raiſon du choix de ce verbe, pour ſervir à l'expreſſion des Prétérits prochains. Pareillement, le verbe *aller* indique la poſtériorité d'exiſtence dans le lieu où l'on va; dans le *Temps* qu'on y va, on eſt dans l'intention d'y être bientôt: voilà encore la juſtification de la préférence donnée à ce verbe pour déſigner les Futurs prochains. On juſtifieroit, par des inductions à peu près pareilles, les uſages des verbes auxiliaires *avoir* & *devoir*, pour déſigner d'une manière générale l'antériorité & la poſtériorité d'exiſtence. Mais il n'en demeure pas moins vrai que tous ces verbes, devenus auxiliaires, perdent réellement leur ſignification primitive & fondamentale, & qu'ils n'en retiennent que les idées acceſſoires & éloignées, qui en ſont plus tôt l'apanage que le fonds.

§. 2. *Des* TEMPS *poſitifs & comparatifs.* Pour ne rien omettre de tout ce qui peut apartenir à la langue françoiſe, il me reſte encore à examiner quelques *Temps* qui y ſont quelquefois uſités, quoique rarement, parce qu'ils y ſont rarement néceſſaires. C'eſt ainſi qu'en parle l'abbé Dangeau, l'un de nos premiers grammairiens qui les ait obſervés & nommés (*Opuſc. ſur la langue franç. p.* 177 & 178). Il les appelle TEMPS *ſurcompoſés*, & il en donne le tableau pour les verbes qu'il nomme *actifs*, *neutres-actifs*, & *neutres-paſſifs* (*Ibid. Tables E, N, Q, pp.* 128, 142, 148). Tels ſont les *Temps*: *J'ai eu chanté, j'avois eu marché, j'aurai été arrivé.*

Je commencerai par obſerver que la dénomination de TEMPS *ſurcompoſés* eſt trop générale pour exciter

exciter dans l'eſprit aucune idée préciſe, & conſéquemment pour figurer dans un ſyſtême vraiment philoſophique.

J'ajoûterai en ſecond lieu, que cette dénomination n'a aucune conformité avec les lois que le ſimple bon ſens preſcrit ſur la formation des noms techniques. Ces noms, autant qu'il eſt poſſible, doivent indiquer la nature de l'objet: c'eſt la règle que j'ai tâché de ſuivre à l'égard des dénominations que les beſoins de mon ſyſtême m'ont paru exiger; & c'eſt celle dont l'obſervation paroît le plus ſenſiblement dans la nomenclature des ſciences & des arts. Or il eſt évident que le nom de *ſurcompoſés* n'indique abſolument rien de la nature des *Temps* auxquels on le donne, & qu'il ne tombe que ſur la forme extérieure de ces *Temps*, laquelle eſt abſolument accidentelle. Il peut donc être utile, pour la génération des *Temps*, de remarquer cette propriété dans ceux que l'Uſage a ſoumis; mais en faire comme le caractère diſtinctif, c'eſt une méprise & peut-être une erreur de Logique.

Je remarquerai en troiſième lieu, que les relations d'exiſtence qui caractériſent les *Temps* dont il s'agit ici, ſont bien différentes de celles des *Temps* moins composés que nous avons vus juſqu'à préſent: *J'ai eu aimé*, *j'avois eu entendu*, *j'aurois eu dit*, ſont par là très-différents des *Temps* moins composés, *J'ai aimé*, *j'avois entendu*, *j'aurois dit*. Or nous avons des *Temps* ſurcompoſés qui répondent exactement à ces derniers quant aux relations d'exiſtence; ce ſont ceux de la voix paſſive, *J'ai été aimé*, *j'avois été entendu*, *j'aurois été dit*. Ainſi, la dénomination de *ſurcompoſés* comprendroit des *Temps* qui exprimeroient des relations d'exiſtence tout à fait différentes, & deviendroit par là très-équivoque; ce qui eſt le plus grand vice d'une nomenclature, & ſurtout d'une nomenclature technique.

Une quatrième remarque encore plus conſidérable, c'eſt que les Tables de conjugaiſon propoſées par l'abbé de Dangeau ſemblent inſinuer, que les verbes qu'il nomme *pronominaux* n'admettent point de *Temps* ſurcomposés; & il le dit nettement dans l'explication qu'il donne enſuite de ſes Tables. » Les parties ſurcompoſées des » verbes ſe trouvent, dit-il (*Opuſc. pag.* 210), » dans les neutres-paſſifs, & on dit, *Quand il* » *a été arrivé*: elles ne ſe trouvent point dans les » verbes pronominaux neutriſés; on dit bien, *après* » *m'être promené*, mais on ne peut pas dire, *après* » *que je m'ai été promené long temps* ». Je conviens qu'avec cette ſorte de verbes on ne peut pas employer les *Temps* composés du verbe auxiliaire *être*, ni dire, *je m'ai été ſouvenu*, comme on diroit, *j'ai été arrivé*: mais de ce que l'Uſage n'a point autoriſé cette formation des *Temps* ſurcompoſés, il ne s'enſuit point du tout qu'il n'en ait autoriſé aucune autre.

On dit, *après que j'ai eu parlé*, verbe qui prend l'auxiliaire *avoir*; *après que j'ai été arrivé*, verbe qui prend l'auxiliaire *être*; l'un & l'autre ſans la répétition du pronom perſonnel: mais il eſt conſtant que, d'après les mêmes points de vûe que l'on marque dans ces deux exemples, on peut avoir beſoin de les déſigner auſſi quand le verbe eſt pronominal ou réfléchi; & il n'eſt guère moins sûr que l'analogie du langage n'aura pas privé cette ſorte de verbe d'une forme qu'elle a établie dans tous les autres. De même que l'on dit, *dès que j'ai eu chanté*, *je ſuis parti pour vous voir* (c'eſt un exemple du ſavant académicien); *dès que j'ai été ſorti*, *vous êtes arrivé*: pourquoi ne diroit-on pas, dans le même ſens & avec autant de clarté, de préciſion, & peut-être de fondement, *dès que je me ſuis eu informé*, *je vous ai écrit*? Au lieu donc de dire, *après que je m'ai été promené long temps*, expreſſion juſtement condamnée par l'abbé de Dangeau; on dira, *après que je me ſuis eu promené long temps*, ou *après m'être eu promené long temps*.

Il eſt vrai que je ne garantirois pas qu'on trouvât dans nos bons écrivains des exemples de cette formation: mais je ne déſeſpérerois pas non plus d'y en rencontrer quelques-uns, ſurtout dans les comiques, dans les épiſtolaires, & dans les auteurs de romans; & je ſuis bien aſſûré que, tous les jours, dans les converſations des puriſtes les plus rigoureux, on entend de pareilles expreſſions ſans en être choqué; ce qui eſt la marque la plus certaine qu'elles ſont dans l'analogie de notre langue. Si elles ne ſont pas encore dans le langage écrit, elles méritent du moins de n'en être pas rejetées: tout les y réclame, les intérêts de cette préciſion philoſophique qui eſt un des caractères de notre langue, & ceux même de la langue, qu'on ne ſauroit trop enrichir dès qu'on peut le faire ſans contredire les uſages analogiques.

Mais, me dira-t-on, l'analogie même n'eſt pas trop obſervée ici: les verbes ſimples qui ſe conjuguent avec l'auxiliaire *avoir*, prennent un *Temps* composé de cet auxiliaire pour former leurs *Temps* ſurcompoſés; *j'ai eu chanté*, *j'aurois eu chanté*, &c: les verbes ſimples qui ſe conjugnent avec l'auxiliaire *être*, prennent un *Temps* composé de cet auxiliaire pour former leurs *Temps* ſurcompoſés; *j'ai été arrivé*, *j'aurois été arrivé*, &c: au contraire les *Temps* ſurcompoſés des verbes pronominaux prennent un *Temps* ſimple du verbe *être* avec le ſupin du verbe *avoir*; ce qui eſt ou paroît du moins être une véritable anomalie.

Je réponds qu'il faut prendre garde de regarder comme anomalie, ce qui n'eſt en effet qu'une différence néceſſaire dans l'analogie. Le verbe *aimer* fait *j'ai aimé*, *j'ai eu aimé*; s'il devient pronominal, il fera *je me ſuis aimé*, on *aimée*, au premier de ces deux *Temps* où il n'eſt plus queſtion du Supin, mais du Participe; quant au

ſecond, il faudra donc pareillement ſubſtituer le Participe au Supin ; & pour ce qui eſt de l'auxiliaire *avoir*, il doit, à cauſe du double pronom perſonnel, ſe conjuguer lui-même par le ſecours de l'auxiliaire *être ; je me ſuis eu*, comme *je me ſuis aimé* : mais ce ſupin du verbe *avoir* ne change point & demeure indéclinable, parce que ſon véritable complément eſt le participe *aimé*, dont il eſt ſuivi (*Voyez* PARTICIPE) ; ainſi, *aimer* ſera très-analogiquement, *je me ſuis eu aimé*, ou *aimée*.

Mais quelle eſt enfin la nature de ces *Temps*, que nous ne connoiſſons que ſous le nom de *Prétérits ſurcompoſés* ? L'un des deux auxiliaires y caractériſe, comme dans les autres, l'antériorité ; le ſecond, ſi nos procédés ſont analogiques, doit déſigner encore un autre raport d'antériorité, dont l'idée eſt acceſſoire à l'égard de la première qui eſt fondamentale. L'antériorité fondamentale eſt relative à l'époque que l'on enviſage primitivement ; & l'antériorité acceſſoire eſt relative à un autre évènement mis en comparaiſon avec celui qui eſt directement exprimé par le verbe, ſous la relation commune à la même époque primitive. Quand je dis, par exemple, *dès que j'ai eu chanté, je ſuis parti pour vous voir ;* l'exiſtence de mon *chant* & celle de mon *départ* ſont également préſentées comme antérieures au moment où je parle ; voilà la relation commune à une même époque primitive, & c'eſt la relation de l'antériorité fondamentale : mais l'exiſtence de mon *chant* eſt encore comparée à celle de mon *départ*, & le tour particulier, *j'ai eu chanté*, ſert à marquer que l'exiſtence de mon *chant* eſt encore antérieure à celle de mon *départ*, & c'eſt l'antériorité acceſſoire.

C'eſt donc cette antériorité acceſſoire, qui diſtingue des Prétérits ordinaires ceux dont il eſt ici queſtion ; & la dénomination qui leur convient doit indiquer, s'il eſt poſſible, ce caractère qui les différencie des autres. Mais comme l'antériorité fondamentale de l'exiſtence eſt déja exprimée par le nom de *Prétérit*, & celle de l'époque par l'épithète d'*antérieur ;* il eſt difficile de marquer une troiſième fois la même idée, ſans courir les riſques de tomber dans une ſorte de battologie : pour l'éviter, je donnerois à ces *Temps* le nom de *Prétérits comparatifs*, afin d'indiquer que l'antériorité fondamentale, qui conſtitue la nature commune de tous les Prétérits, eſt miſe en comparaiſon avec une autre antériorité acceſſoire ; car les choſes comparées doivent être homogènes. Or il y a quatre Prétérits comparatifs :

1. Le Prétérit indéfini comparatif, comme *j'ai eu chanté.*

2. Le Prétérit antérieur ſimple comparatif, comme *j'avois eu chanté.*

3. Le Prétérit antérieur périodique comparatif, comme *j'eus eu chanté.*

4°. Le Prétérit poſtérieur comparatif, comme *j'aurai eu chanté.*

Il me ſemble que les Prétérits qui ne ſont point comparatifs ſont ſuffiſamment diſtingués de ceux qui le ſont, par la ſuppreſſion de l'épithète même de *comparatifs ;* car c'eſt être en danger de ſe payer de paroles, que de multiplier les noms ſans néceſſité. Mais d'autre part on court riſque de s'abuſer que des idées confuſes, quand on n'en attache pas les caractères diſtinctifs à un aſſez grand nombre de dénominations : & cette remarque me détermineroit aſſez à appeler *poſitifs* tous les Prétérits qui ne ſont pas *comparatifs*, ſurtout dans les occurrences où l'on parleroit des uns relativement aux autres. Je vais me ſervir de cette diſtinction dans une dernière remarque ſur l'uſage des Prétérits comparatifs.

Ils ne peuvent jamais entrer que dans une propoſition qui eſt membre d'une période explicite ou implicite : explicite, *j'ai eu lu tout ce livre avant que vous en euſſiez lu la moitié ;* implicite, *j'ai eu lu tout ce livre avant vous*, c'eſt à dire, *avant* que *vous* l'euſſiez lu. Or c'eſt une règle indubitable qu'on ne doit ſe ſervir d'un Prétérit *comparatif*, que quand le verbe de l'autre membre de la comparaiſon eſt à un Prétérit *poſitif* de même nom ; parce que les termes comparés, comme je l'ai dit cent fois, doivent être homogènes. Ainſi, l'on dira, *quand j'ai eu chanté, je ſuis ſorti ; ſi j'avois eu chanté, je ſerois ſorti avec vous ; quand nous aurons été ſortis, ils auront renoué la partie* ; &c. Ce ſeroit une faute d'en uſer autrement, & de dire, par exemple, *ſi j'avois eu chanté, je ſortirois*, &c.

ART. VI. *Des* TEMPS *conſidérés dans les Modes.* Les verbes ſe diviſent en pluſieurs modes, qui répondent aux différents aſpects ſous leſquels on peut enviſager la ſignification formelle des verbes (*Voyez* MODE). On retrouve dans chaque mode la diſtinction des *Temps*, parce qu'elle tient à la nature indeſtructible du verbe (*Voyez* VERBE) : mais cette diſtinction reçoit d'un mode à l'autre des différences ſi marquées, que cela mérite une attention particulière. Les obſervations que je vais faire à ce ſujet ne tomberont que ſur nos verbes françois, afin d'éviter les embarras qui naîtroient d'une comparaiſon trop compliquée ; ceux qui m'auront entendu & qui connoîtront d'autres langues, ſauront bien y appliquer mon ſyſtême & reconnoître les parties qui en auront été adoptées ou rejetées par les différents uſages de ces idiomes.

Nous avons ſix modes en françois ; l'Indicatif, l'Impératif, le Suppoſitif, le Subjonctif, l'Infinitif, & le Participe (*Voyez* ces mots) ; c'eſt l'ordre que je vais ſuivre dans cet article.

§. 1. *Des* TEMPS *de l'Indicatif.* Il ſemble que l'Indicatif ſoit le mode le plus naturel & le plus néceſſaire : lui ſeul exprime directement & pure-

ment la propoſition principale; & c'eſt pour cela que Scaliger le qualifie *ſolus modus aptus ſcientiis, ſolus pater veritatis* (*De cauſ. Ling. lat. cap.* cxvj). Auſſi eſt-ce le ſeul mode qui admette toutes les eſpèces de *Temps* autoriſées dans chaque langoe. Ainſi, il ne s'agit, pour faire connoître au lecteor le mode indicatif, que de mettre ſous ſes ieux le ſyſtême figuré des *Temps* que je viens d'analyſer. Je mettrai eu parallèle trois verbes; l'un ſimple, empruntant l'auxiliaire *avoir*; le ſecond également ſimple, mais ſe ſervaut de l'auxiliaire oaturel *être*; enfin le troiſième prooominal, & pour cela même différent des deux autres dans la formation de ſes Prétérits comparatifs.

Ces trois verbes ſeront *chanter*, *arriver*, *ſe révolter*.

SYSTÊME DES *TEMPS* DE L'INDICATIF.

				I.	II.	III.
PRÉSENTS		INDÉFINI		*je chante.*	*j'arrive.*	*je me révolte.*
		DÉFINIS antérieurs	ſimple,	*je chantois.*	*j'arrivois.*	*je me révoltois.*
		DÉFINIS poſtérieur	périodique,	*je chantai.*	*j'arrivai.*	*je me révoltai.*
				je chanterai.	*j'arriverai.*	*je me révolterai.*
PRÉTERITS	POSIT.	INDÉFINI		*j'ai* *chanté.*	*je ſuis* *arrivé,* ou *ée.*	*je me ſuis* *révolté,* ou *ée.*
		DÉFINIS antérieurs	ſimple,	*j'avois*	*j'étois*	*je m'étois*
		DÉFINIS poſtérieur	périodique,	*j'eus*	*je fus*	*je me fus*
				j'aurai	*je ſerai*	*je me ſerai*
	COMPAR.	INDÉFINI		*j'ai eu* *chanté.*	*j'ai été* *arrivé,* ou *ée.*	*je me ſuis eu* *révolté,* ou *ée.*
		DÉFINIS ntérieurs	ſimple,	*j'avois eu*	*j'avois été*	*je m'étois eu*
		DÉFINIS poſtérieur	périodique,	*j'eus eu*	*j'eus été*	*je me fus eu*
				j'aurai eu	*j'aurai ée*	*je me ſerai eu*
	PROCH.	INDÉFINI		*je viens* *de chanter.*	*je viens* *d'arriver.*	*je viens* *de me révolter.*
		DÉFINIS antérieur		*je venois*	*je venois*	*je venois*
		DÉFINIS poſtérieur		*je viendrai*	*je viendrai*	*je viendrai*
FUTURS	POSIT.	INDÉFINI		*je dois* *chanter.*	*je dois* *arriver.*	*je dois* *me révolter.*
		DÉFINIS antérieur		*je devois*	*je devois*	*je devois*
		DÉFINIS poſtérieur		*je devrai*	*je devrai*	*je devrai*
	PROCH.	INDÉFINI		*je vas* *chanter.*	*je vas* *arriver.*	*je vas* *me révolter.*
		DÉFINI antérieur		*j'allois*	*j'allois*	*j'allois*

§. 2. *Des* TEMPS *de l'Impératif.* J'ai déja prouvé que notre Impératif a deux *Temps*; que le premier eſt un Préſent poſtérieur, & le ſecond uo Prétérit poſtérieur (*Voyez* IMPÉRATIF). J'avoue ici que, malgré tous mes efforts contre les préjugés de la vieille routine, je n'ai pas diſſipé toute l'illuſion de la maxime d'Apollone (*lib. I, cap.* xxx), qu'*On ne commande pas les choſes préſentes ni les paſſées.* Je penſois que ce qui avoit trompé ce grammairien, c'eſt que le raport de poſtériorité étoit eſſenciel au mode Impératif; je ne le crois plus maintenant, & voici ce qui me fait changer d'avis. L'Impératif eſt un mode qol ajoûte à la ſignification principale du verbe l'idée acceſſoire de la volouté de celui qui parle: or cette volooté peut être un commandement abſolu, un déſir, one permiſſion, un conſeil, un ſimple aquieſcement. Si la volonté de celui qui parle eſt un commandement, un déſir, one permiſſion, un cooſeil; tout cela eſt néceſſairemeot relatif à une époque poſtérieure, parce qu'il o'eſt poſſible de commander, de déſirer, de permettre, de conſeiller que relativemeot à l'avenir: mais ſi la volonté de celui qui parle eſt un ſimple aquieſcement; il peut ſe raporter indifféremmeut à toutes les époques, parce qu'on peut également aquieſcer à ce qui eſt actuel, antérieur, ou poſtérieur à l'égard du momeut où l'on s'en explique.

Un domeſtique, par exemple, dit à ſon maître qu'*il a gardé* la maiſoo, qu'*il n'eſt pas ſorti*, qu'*il ne s'eſt pas enivré*; mais ſoo maître, piqué de ce que néanmoins il n'a pas fait ce qu'il lui

avoit ordonné, lui répond : AYE GARDÉ *la maiſon, ne* SOIS *pas* SORTI, *ne* TE SOIS *pas* ENIVRÉ, *que m'importe, ſi tu n'as pas fait ce que je voulois?* Il eſt évident 1°. que ces expreſſions, *aye gardé, ne ſois pas ſorti, ne te ſois pas enivré*, ſont à l'Impératif, puiſqu'elles indiquent l'aquieſcement du maître aux aſſertions du domeſtique : 2°. qu'elles ſont au Prétérit actuel, puiſqu'elles énoncent l'exiſtence des attributs qui y ſont énoncés, comme antérieurs au moment même où l'on parle; & le maître auroit pu dire, TU AS GARDÉ *la maiſon*, TU N'ES *pas* SORTI, TU *ne* T'ES *pas* ENIVRÉ, *que m'importe*, &c.

Le Prétérit de notre Impératif peut donc être raporté à différentes époques, & par conſéquent il eſt indéfini. C'eſt d'après cette correction que je vas préſenter ici le ſyſtème des *Temps* de ce mode un peu autrement que je n'ai fait à l'article qui en traite expreſſément. Ceux qui ne ſe rétractent jamais ne donnent pas pour cela des déciſions plus ſûres; ils ont quelquefois moins de bonne foi.

SYSTÊME DES *TEMPS* DE L'IMPÉRATIF.

	I.	II.	III.
PRÉSENT POSTÉRIEUR,	*chante.*	*arrive.*	*révolte-toi.*
PRÉTÉRIT INDÉFINI,	*aye chanté.*	*ſois arrivé*, ou *vée.*	" "

Les verbes pronominaux n'ont pas le Prétérit indéfini à l'Impératif, ſi ce n'eſt avec *ne pas*, comme dans l'exemple ci-deſſus, *ne te ſois pas enivré:* mais on ne diroit pas ſans négation, *te ſois enivré;* il faudroit prendre un autre tour. On pourroit peut-être croire que ce ſeroit un Impératif, ſi on diſoit, *Te ſois-tu enivré pour la dernière fois!* Mais l'inverſion du pronom ſubjectif *tu* nous avertit ici d'une ellipſe, & c'eſt celle de la conjonction *que* & du verbe optatif *je déſire, je déſire que tu te ſois enivré*, ce qui marque le Subjonctif (*voyez* SUBJONCTIF): d'ailleurs le pronom ſubjectif n'eſt jamais exprimé avec nos Impératifs, & c'eſt même ce qui en conſtitue principalement la forme diſtinctive. *Voyez* IMPÉRATIF.

§. 3. *Des* TEMPS *du Suppoſitif.* Nous avons dans ce mode un *Temps* ſimple, comme les Préſents de l'Indicatif; *je chanterois, j'arriverois, je me révolterois.* Nous en avons un qui eſt compoſé d'un *Temps* ſimple de l'auxiliaire *avoir* ou de l'auxiliaire *être*, comme les Prétérits poſitifs de l'Indicatif; *j'aurois chanté, je ſerois arrivé* ou *vée, je me ſerois révolté*, ou *tée*: un autre *Temps* eſt ſurtompoſé, comme les Prétérits comparatifs de l'Indicatif; *j'aurois eu chanté, j'aurois été arrivé*, ou *vée, je me ſerois eu révolté*, ou *tée:* un autre emprunte l'auxiliaire *venir*, comme les Prétérits prochains de l'Indicatif; *je viendrois de chanter, d'arriver, de me révolter.* Enfin il en eſt un qui ſe ſert de l'auxiliaire *devoir*, comme les Futurs poſitifs de l'Indicatif; *je devrois chanter, arriver, me révolter.* L'analogie, qui, dans les cas réellement ſemblables, établit toujours les uſages des langues ſur les mêmes principes, nous porte à ranger ces *Temps* du Suppoſitif dans les mêmes claſſes, que ceux de l'Indicatif auxquels ils ſont analogues dans leur formation. Voilà ſur quoi eſt fondé le

SYSTÊME DES *TEMPS* DU SUPPOSITIF.

		I.	II.	III.
PRÉSENT,		*je chanterois.*	*j'arriverois,*	*je me révolterois.*
PRÉTÉRIT	POSITIF,	*j'aurois chanté.*	*je ſerois arrivé*, ou *vée.*	*je me ſerois révolté*, ou *tée.*
	COMPARATIF,	*j'aurois eu chanté.*	*j'aurois été arrivé*, ou *vée.*	*je me ſerois eu révolté*, ou *tée.*
	PROCHAIN,	*je viendrois de chanter.*	*je viendrois d'arriver.*	*je viendrois de me révolter*
FUTUR,		*je devrois chanter.*	*je devrois arriver.*	*je devrois me révolter.*

Achevons d'établir, par des exemples détaillés, ce qui n'eſt encore qu'une concluſion générale de l'analogie; & reconnoiſſons, par l'analyſe de l'Uſage, la vraie nature de chacun de ces *Temps.*

1°. Le Préſent du Suppoſitif eſt indéfini; il en a les caractères, puiſqu'étant raporté tantôt à une époque & tantôt à une autre, il ne tient effectivement à aucune époque préciſe & déterminée:

Si Clément VII eût traité Henri VIII avec plus de moderation, la religion catholique ſeroit *encore aujourdhui dominante en Angleterre.* Il eſt évident, par l'adverbe *aujourdhui*, que *ſeroit* eſt employé dans cette phraſe comme Préſent actuel.

En peignant dans un récit le déſeſpoir d'un homme lâche, on peut dire: *Il s'arrache les cheveux, il ſe jette à terre, il ſe relève, il blaſphême contre le Ciel, il déteſte la vie qu'il en a reçue, il* MOURROIT *s'il avoit le courage de ſe donner la mort.* Il eſt certain que tout ce que

l'on peint ici eſt antérieur au moment où l'on parle ; *il s'arrache*, *il ſe jette*, *il ſe relève*, *il blaſphéme*, *il déteſte*, ſont dits pour *il s'arrachoit*, *il ſe jetoit*, *il ſe relevoit*, *il blaſphémoit*, *il déteſtoit*, qui ſont des Préſents antérieurs, & qui, dans l'inſtant dont on rappelle le ſouvenir, pouvoient être remplacés par des Préſents actuels : mais il en eſt de même du verbe *il mourroit* ; on pouvoit l'employer alors dans le ſens actuel, & on l'emploie ici dans le ſens antérieur comme les verbes précédents, dont il ne diffère que par l'idée acceſſoire d'hypothèſe qui caractériſe le mode ſuppoſitif.

Si ma voiture étoit prête, JE PARTIROIS *demain* : l'adverbe *demain* exprime ſi nettement une époque poſtérieure, qu'on ne peut pas douter que le verbe *je partirois* ne ſoit employé ici comme Préſent poſtérieur.

2°. Le Prétérit poſitif eſt pareillement indéfini, puiſqu'on peut pareillement le raporter à diverſes époques ſelon la diverſité des occurrences.

Les romains AUROIENT CONSERVÉ *l'empire de la terre*, *s'ils avoient conſervé leurs anciennes vertus* ; c'eſt à dire que nous pourrions dire aujourdhui, *Les romains* ONT CONSERVÉ, &c : or le verbe *ont conſervé* étant raporté à *aujourdhui*, qui exprime une époque actuelle, eſt employé comme Prétérit actuel : par conſéquent il faut dire la même choſe du verbe *auroient conſervé*, qui a ici le même ſens, ſi ce n'eſt qu'il ne l'énonce qu'avec l'idée acceſſoire d'hypothèſe, au lieu que l'on dit *ont conſervé* d'une manière abſolue & indépendante de toute ſuppoſition.

J'AUROIS FINI cet ouvrage à la fin du mois prochain, *ſi des affaires urgentes ne m'avoient détourné* : le Prétérit poſitif, *j'aurois fini*, eſt relatif ici à l'époque deſignée par ces mots, *la fin du mois prochain*, qui eſt certainement une époque poſtérieure ; & c'eſt comme ſi l'on diſoit, *Je pourrois dire à la fin du mois prochain*, J'AI FINI, &c : *j'aurois fini* eſt donc employé dans cette phraſe comme Prétérit poſtérieur.

3°. Ce qui eſt prouvé du Prétérit poſitif eſt également vrai du Prétérit comparatif ; il peut, dans différentes phraſes, ſe raporter à différentes époques ; il eſt indéfini.

Quand J'AUROIS EU PRIS *toutes mes meſures avant l'arrivée du miniſtre*, *je ne pourois réuſſir ſans votre crédit*. Il y a ici deux évènements préſentés comme antérieurs au moment de la parole, la précaution d'avoir pris toutes les meſures, & l'arrivée du miniſtre : c'eſt pourquoi *j'aurois eu pris* eſt employé ici comme Prétérit actuel, parce qu'il énonce la choſe comme antérieure au moment de la parole ; il eſt comparatif, afin d'indiquer encore l'antériorité des meſures priſes à l'égard de l'arrivée du miniſtre, laquelle eſt également antérieure à l'époque actuelle. C'eſt comme ſi l'on diſoit, *Quand à l'arrivée du miniſtre* (qui eſt au Prétérit actuel, puiſqu'elle eſt actuellement paſſée), *j'aurois pu dire* (autre Prétérit également actuel), J'AI PRIS *toutes mes meſures* (Prétérit raporté immédiatement à l'époque de l'arrivée du miniſtre, & par comparaiſon à l'époque actuelle).

Si on lui avoit donné le commandement, *j'étois ſûr qu'*IL AUROIT EU REPRIS *toutes nos villes avant que les ennemis puſſent ſe montrer* ; c'eſt à dire, *je pouvois dire avec certitude*, IL AURA REPRIS *toutes nos villes*, &c : or *il aura repris* eſt vraîment le Prétérit poſtérieur de l'Indicatif ; *il auroit eu repris* eſt donc employé comme Prétérit poſtérieur, puiſqu'il renferme le même ſens.

4°. Pour ce qui concerne le Prétérit prochain, il eſt encore indéfini, & on peut l'employer avec relation à différentes époques.

Quelqu'un veut tirer, de ce que je viens de rentrer, une conſéquence que je déſavoue, & je lui dis : *Quand* JE VIENDROIS DE RENTRER, *cela ne prouve rien*. Il eſt évident que ces mots, *je viendrois de rentrer*, ſont immédiatement relatifs au moment où je parle, & que par conſéquent c'eſt un Prétérit prochain actuel ; c'eſt comme ſi je diſois, *J'avoue que* JE VIENS DE RENTRER actuellement, mais *cela ne prouve rien*.

Voici le même *Temps* raporté à une autre époque, quand je dis : *Allez chez mon frère*, *& quand* IL VIENDROIT DE RENTRER, *amenez-le ici*. Le verbe *amenez* eſt certainement ici au Préſent poſtérieur, & il eſt clair que ces mots, *il viendroit de rentrer*, expriment un évènement antérieur à l'époque énoncée par *amenez*, qui eſt poſtérieure ; par conſéquent *il viendroit de rentrer* eſt ici un Prétérit poſtérieur.

5°. Enfin le Futur eſt également indéfini, puiſqu'il ſert auſſi avec relation aux diverſes époques, comme on va le voir dans ces exemples.

Quand je ne DEVROIS *pas* VIVRE *long temps*, *je veux cependant améliorer cette terre* ; c'eſt à dire, *quand je ſerois ſûr que je ne* DOIS *pas* VIVRE : or *je dois vivre* eſt évidemment le Futur poſitif indéfini de l'Indicatif, employé ici avec relation à une époque actuelle ; & il ne prend la place de *je devrois vivre*, qu'autant que *je devrois vivre* eſt également raporté à une époque actuelle : c'eſt donc ici un Futur actuel.

Nous lui avons ſouvent entendu dire qu'il vouloit aller à ce ſiége, *quand même il y* DEVROIT PÉRIR ; c'eſt à dire, *quand même il ſeroit ſûr qu'il y* DEVOIT PÉRIR : or, *il devoit périr* eſt le Futur poſitif antérieur de l'Indicatif ; & puiſqu'il tient ici la place de *il devroit périr*, c'eſt que *il devroit périr* eſt employé dans le même ſens, & que c'eſt ici un Futur antérieur.

Tous les *Temps* du Suppoſitif ſont donc indéfinis ; on vient de le prouver en détail de chacun

en particulier : en voici une preuve générale. Les *Temps* en eux-mêmes ſont ſuſceptibles partout des mêmes diviſions que nous avons vues à l'Indicatif, à moins que l'idée acceſſoire qui conſtitue la nature d'un mode, ne ſoit oppoſée à quelques-uns des points de vûe de ces diviſions, comme on l'a vu pour les *Temps* de l'Impératif. Mais l'idée d'hypothèſe & de ſuppoſition, qui diſtingue de tous les autres le mode ſuppoſitif, s'accorde très-bien avec toutes les manières d'enviſager les *Temps* ; rien n'y répugne. Cependant l'uſage de notre langue n'a admis qu'une ſeule forme pour chacune des eſpèces qui ſont ſoudiviſées dans l'Indicatif par les diverſes manières d'enviſager l'époque : il eſt donc néceſſaire que cette forme unique, dans chaque eſpèce du Suppoſitif, ne tienne à aucune époque déterminée, afin que, dans l'occurrence, elle puiſſe être raportée à l'une ou à l'autre ſelon les beſoins de l'élocution ; c'eſt à dire que chacun des *Temps* du Suppoſitif doit être indéfini.

Cette propriété, dont j'ai cru indiſpenſable d'établir la théorie, je n'ai pas cru devoir l'indiquer dans la nomenclature des *Temps* du Suppoſitif ; parce qu'elle eſt commune à tous les *Temps*, & que les dénominations techniques ne doivent ſe charger que des épithètes néceſſaires à la diſtinction des eſpèces compriſes ſous un même genre.

§. 4. *Des* TEMPS *du Subjonctif.* Nous avons au Subjonctif les mêmes claſſes générales de *Temps* qu'à l'Indicatif ; des Préſents, des Prétérits, & des Futurs. Les Prétérits y ſont pareillement ſoudiviſés en poſitifs, comparatifs, & prochains ; & les Futurs, en poſitifs & prochains. Toutes ces eſpèces ſont analogues, dans leur formation, aux eſpèces correſpondantes de l'Indicatif & des autres modes : les Préſents y ſont ſimples : les Prétérits poſitifs ſont compoſés d'un *Temps* ſimple de l'un des deux auxiliaires *avoir* ou *être* ; les comparatifs ſont ſurcompoſés des mêmes auxiliaires ; & les prochains empruntent le verbe *venir* : les Futurs poſitifs prenoient l'auxiliaire *devoir* ; & les prochains, l'auxiliaire *aller*.

SYSTÊME DES *TEMPS* DU SUBJONCTIF.

			I.		II.		III.	
PRÉSENTS		INDÉFINI,	*que je chante.*		*j'arrive.*		*je me révolte.*	
		DÉFINI antérieur	*que je chantaſſe.*		*j'arrivaſſe.*		*je me révoltaſſe.*	
PRÉTÉRITS	POSITIFS	INDÉFINI,	*que j'aye*	*chanté.*	*je ſois*	*arrivé* ou *venu.*	*je me ſois*	*révolté,* ou *ée.*
		DÉFINI antérieur,	*que j'euſſe*		*je fuſſe*		*je me fuſſe*	
	COMPARATIFS	INDÉFINI,	*que j'aye eu*	*chanté.*	*j'aye été*	*arrivé* ou *venu.*	*je me ſois eu*	*révolté,* ou *ée.*
		DÉFINI antérieur,	*que j'euſſe eu*		*j'euſſe été*		*je me fuſſe eu*	
	PROCHAIN	INDÉFINI,	*que je vienne de*	*chanter.*	*je vienne*	*d'arriver.*	*je vienne de me*	*révolter.*
		DÉFINI antérieur,	*que je vinſſe de*		*je vinſſe*		*je vinſſe de me*	
FUTURS	POSITIFS	INDÉFINI,	*que je doive*	*chanter.*	*je doive*	*arriver.*	*je doive me*	*révolter.*
		DÉFINI antérieur,	*que je duſſe*		*je duſſe*		*je duſſe me*	
	PROCHAIN	INDÉFINI,	*que j'aille*	*chanter.*	*j'aille*	*arriver.*	*j'aille me*	*révolter.*
		DÉFINI antérieur,	*que j'allaſſe*		*j'allaſſe*		*je duſſe me*	

Il n'y a que deux *Temps* dans chaque claſſe. Je nomme le premier *indéfini* ; & le ſecond, *défini antérieur* : c'eſt que le premier eſt deſtiné par l'Uſage, à exprimer le raport d'exiſtence qui lui convient à l'égard d'une époque enviſagée comme actuelle, par comparaiſon avec un Préſent actuel ou avec un Préſent poſtérieur ; au lieu que le ſecond n'exprime le raport qui lui convient,

qu'à l'égard d'une époque enviſagée comme actuelle par comparaiſon avec un Préſent antérieur. En voici la preuve dans une ſuite ſyſtématique d'exemples comparés, dont le ſecond, énoncé par le mode & dans le ſens indicatif, ſert perpétuellement de réponſe au premier, qui eſt énoncé dans le ſens ſubjonctif.

					Sens ſubjonctif.	Sens indicatif.
PRÉSENTS		INDÉFINIS	actuel,	je ne crois pas	*que vous entendiez.*	*j'entends.*
			poſtérieur,	je ne croirai pas	*que vous entendiez.*	*j'entendrai.*
		DÉFINI	antérieur,	je ne croyois pas	*que vous entendiſſiez.*	*j'entendois.*
PRÉTÉRITS	POSIT.	INDÉFINIS	actuel,	je ne crois pas	*que vous ayez entendu.*	*j'ai entendu.*
			poſtérieur,	je ne croirai pas	*que vous ayez entendu.*	*j'aurai entendu.*
		DÉFINI	antérieur,	je oe croyois pas	*que vous euſſiez entendu.*	*j'avois entendu.*
	COMPAR.	INDÉFINIS	actuel,	je ne crois pas	*que vous ayez eu fini* long temps avaot moi.	*j'ai eu fini* long temps avant vous.
			poſtérieur,	je ne croirai pas	*que vous ayez eu fini* long temps avaot moi	*j'aurai eu fini* long temps avant vous.
		DÉFINI	antérieur,	je ne croyois pas	*que vous euſſiez eu fini* long temps avant moi.	*j'avois eu fini* loog temps avant vous.
	PROCH.	INDÉFINIS	actuel,	je ne crois pas	*que vous veniez d'arriver.*	*je viens d'arriver.*
			poſtérieur,	je ne croirai pas	*que vous veniez d'arriver.*	*je viendrai d'arriver.*
		DÉFINI	antérieur,	je ne croyois pas	*que vous vinſſiez d'arriver.*	*je venois d'arriver.*
FUTURS	POSIT.	INDÉFINIS	actuel,	je ne crois pas	*que vous deviez ſortir* la ſemaine prochaine.	*je dois ſortir* la ſemaine prochaine.
			poſtérieur,	je ne croirai pas	*que vous deviez ſortir* la ſemaine prochaine.	*je devrai ſortir*, la ſemaine prochaine.
		DÉFINI	antérieur,	je oe croyois pas	*que vous duſſiez ſortir* le lendemain.	*je devois ſortir* le lendemain.
	PROCH.	INDÉFINIS	actuel,	je ne crois pas	*que vous alliez ſortir.*	*je vas ſortir.*
			poſtérieur,	je ne croirai pas	*que vous alliez ſortir.*	*je ſerai ſur le point de ſortir.*
		DÉFINI	antérieur,	je ne croyois pas	*que vous allaſſiez ſortir.*	*j'allois ſortir.*

Les Préſents du Subjonctif, *que vous entendiez*, *que vous entendiſſiez*, dans les exemples précédents, expriment la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard d'une époque qui eſt actuelle relativement au moment marqué par l'un des Préſents du verbe principal, *je ne crois pas*, *je ne croirai pas*, *je ne croyois pas*; & c'eſt à l'égard d'une époque ſemblablement déterminée à l'actualité, que les Prétérits du ſubjonctif, dans chacune des trois claſſes, expriment l'antériorité d'exiſtence, & que les Futurs des deux claſſes expriment la poſtériorité d'exiſtence. Je vas rendre ſenſible cette remarque, qui eſt importaote, en l'appliquant aux trois exemples des Prétérits poſitifs.

1°. *Je ne crois pas* que VOUS AVEZ ENTENDU; c'eſt à dire, *je crois* que VOUS *n'*AVEZ *pas* ENTENDU: or *vous avez entendu* exprime l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque qui eſt actuelle relativement au moment déterminé par le Préſent actuel du verbe principal *je crois*, qui eſt le moment même de la parole.

2°. *Je ne croirai pas* que VOUS AVEZ ENTENDU; c'eſt à dire, *je pourrai dire*, *je crois* que VOUS *n'*AVEZ *pas* ENTENDU: or *vous avez entendu* ex-

prime ici l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque qui eſt actuelle relativement au moment déterminé par *je crois*, qui, dans l'exemple, eſt enviſagé comme poſtérieur; *je croirai* ou *je pourrai dire*, JE CROIS.

3°. *Je ne croyois pas* que VOUS EUSSIEZ ENTENDU; c'eſt à dire, *je pouvois dire, je crois* que VOUS *n'*AVEZ *pas* ENTENDU : or *vous avez entendu* exprime encore l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque qui eſt actuelle relativement au moment déterminé par *je crois*, qui, dans cet exemple, eſt enviſagé comme antérieur; *je croyois* ou *je pouvois dire*, JE CROIS.

Les développemens que je viens de donner ſur ces trois exemples, ſuffiſent à tout homme intelligent, pour lui faire apercevoir comment on pourroit expliquer chacun des autres, & démontrer que chacun des *Temps* du Subjonctif y eſt raporté à une époque actuelle relativement au moment déterminé par le Préſent du verbe principal. Mais à l'égard du premier *Temps* de chaque claſſe, l'actualité de l'époque de comparaiſon peut être également relative, ou à un Préſent actuel, ou à un Préſent poſtérieur, comme on le voit dans ces mêmes exemples; & c'eſt par cette conſidération ſeulement que je regarde ces *Temps* comme indéfinis : je regarde au contraire les autres comme définis, parce que l'actualité de l'époque de comparaiſon y eſt néceſſairement & excluſivement relative à un Préſent antérieur; & c'eſt auſſi pour cela que je les qualifie tous d'antérieurs.

Ainſi, le moment déterminé par l'un des préſents du verbe principal eſt pour les *Temps* du Subjonctif, ce que le ſeul moment de la parole eſt pour les *Temps* de l'Indicatif; c'eſt le terme immédiat des relations qui fixent l'époque de comparaiſon. A l'Indicatif, les *Temps* expriment des raports d'exiſtence à une époque dont la poſition eſt fixée relativement au moment de la parole : au Subjonctif, ils expriment des raports d'exiſtence à une époque dont la poſition eſt fixée relativement au moment déterminé par l'un des Préſents du verbe principal.

Or ce moment déterminé par l'un des Préſents du verbe principal peut avoir lui-même diverſes relations au moment de la parole, puiſqu'il peut être ou actuel, ou antérieur, ou poſtérieur. Le rapport d'exiſtence au moment de la parole, qui eſt exprimé par un *Temps* du Subjonctif, eſt donc bien plus compoſé que celui qui eſt exprimé par un *Temps* de l'Indicatif : celui de l'Indicatif eſt compoſé de deux raports; raport d'exiſtence à l'époque, & raport de l'époque au moment de la parole : celui du Subjonctif eſt compoſé de trois; rapport d'exiſtence à une époque, raport de cette époque au moment déterminé par l'un des Préſents du verbe principal, & raport de ce moment principal à celui de la parole.

Quand j'ai déclaré & nommé indéfini le premier de chacune des ſix claſſes de *Temps* qui conſtituent le Subjonctif, & que j'ai donné au ſecond la qualification & le nom de défini antérieur; je ne conſidérois, dans ces *Temps*, que les deux premiers raports élémentaires, celui de l'exiſtence à l'époque, & celui de l'époque au moment principal. J'ai dû en agir ainſi, pour parvenir à fixer les caractères différenciels & les dénominations diſtinctives des deux *Temps* de chaque claſſe; car ſi l'on conſidère tout à la fois les trois raports élémentaires, l'indétermination devient générale, & tous les *Temps* ſont indéfinis.

Par exemple, celui que j'appelle Préſent défini antérieur, peut au fond exprimer la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard d'une époque, ou actuelle, ou antérieure, ou poſtérieure. Je vas le montrer dans trois exemples, où le même mot françois ſera traduit exactement en latin par trois *Temps* différents qui indiqueront ſans équivoque l'actualité, l'antériorité, & la poſtériorité de l'époque enviſagée dans le même *Temps* françois.

1°. *Quand je parlai hier au miniſtre, je ne croyois pas que* VOUS ENTENDISSIEZ; (AUDIRE te non exiſtimabam).

2°. *Je ne crois pas que* VOUS ENTENDISSIEZ *hier ce que je vous dis, puiſque vous n'avez pas ſuivi mon conſeil;* (AUDIVISSA te non exiſtimo).

3°. *Votre ſurdité étoit ſi grande, que je ne croyois pas que* VOUS ENTENDISSIEZ *jamais;* (ut te unquam AUDITURUM ESSE non exiſtimarem).

Dans le premier cas, *vous entendiſſiez* eſt relatif à une époque actuelle, & il eſt rendu par le Préſent *audire;* dans le ſecond cas, l'époque eſt antérieure, & *vous entendiſſiez* eſt traduit par le Prétérit *audiviſſe;* dans le troiſième enfin, il eſt rendu par le Futur *auditurum eſſe*, parce que l'époque eſt poſtérieure : ce qui n'empêche pas que, dans chacun des trois cas, *vous entendiſſiez* n'exprime réellement la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard de l'époque, & ne ſoit par conſéquent un vrai Préſent.

Ce que je viens d'obſerver ſur le Préſent antérieur ſe vérifieroit de même ſur les trois Prétérits & les deux Futurs antérieurs; mais il eſt inutile d'établir par trop d'exemples ce qui d'ailleurs eſt connu & avoué de tous les grammairiens, quoiqu'en d'autres termes. » Le Subjonctif, dit l'auteur de la *Méthode latine* de Port-Royal (*Rem. ſur les Verbes, chap.* ij, §. iij), » marque toujours » une ſignification indépendante & comme ſuivante » de quelque choſe : c'eſt pourquoi dans tous » ſes *Temps* il participe ſouvent de l'avenir ». Je ne ſais pas ſi cet auteur voyoit en effet, dans la dépendance de la ſignification du Subjonctif, l'indétermination des *Temps* de ce mode; mais il la voyoit du moins comme un fait, puiſqu'il en recherche ici la cauſe : & cela ſuffit aux vûes que j'ai

j'ai eu le citant. Voſſius (*Anal. III*, xv) eſt de même avis ſur les *Temps* du Subjonctif latin; ainſi que l'abbé Regnier (*Gram. fr. in-12, pag.* 344; *in-4°, pag.* 361), ſur les *Temps* du Subjonctif françois.

Mais indépendamment de toutes les autorités, chacun peut aiſément vérifier qu'il n'y a pas un ſeul *Temps* à notre Subjonctif qui ne ſoit réellement indéfini, quand on les raporte ſurtout au moment de la parole: & c'eſt un principe qu'il faut ſaiſir dans toute ſon étendue, ſi l'on veut être en état de traduire bien exactement d'une langue dans une autre, & de rendre ſelon les uſages de l'une ce qui eſt exprimé dans l'autre ſous une forme quelquefois bien différente.

§. 5. *Des* TEMPS *de l'Infinitif.* J'ai déja ſuffiſamment établi ailleurs, contre l'opinion de Sanctius & de ſes partiſans, que la diſtinction des *Temps* n'eſt pas moins réelle à l'Infinitif qu'aux autres modes (*Voyez* INFINITIF.) On va voir ici que l'erreur de ces grammairiens n'eſt venue que de l'indétermination de l'époque de comparaiſon dans chacun de ces *Temps*, qui tous ſont eſſenciellement indéfinis. Il y en a cinq dans l'Infinitif de nos verbes françois, dont voici l'expoſition ſyſtématique.

SYSTÊME DES *TEMPS* DE L'INFINITIF.

		I.	II.	III.
PRÉSENT,		*chanter.*	*arriver.*	*ſe révolter.*
PRÉTERITS,	POSITIF,	*avoir chanté.*	*être arrivé*, on *vée.*	*s'être révolté*, ou *tée.*
	COMPARATIF,	*avoir eu chanté.*	*avoir été arrivé*, ou *vée.*	*s'être eu révolté*, ou *tée.*
	PROCHAIN,	*venir de chanter.*	*venir d'arriver.*	*venir de ſe révolter.*
FUTUR,		*devoir chanter.*	*devoir arriver.*	*devoir ſe révolter.*

Je ne donne à aucun de ces *Temps* le nom d'indéfini, parce que cette dénomination, convenant à tous, ne ſauroit être diſtinctive pour aucun dans le mode infinitif.

Le Préſent eſt indéfini, parce qu'il exprime la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard d'une époque quelconque. *L'homme veut être heureux*; cette maxime d'éternelle verité, puiſqu'elle tient à l'eſſence de l'homme, qui eſt immuable comme toutes les autres, eſt vraie pour tous les *Temps*; & l'Infinitif *être* ſe raporte ici à toutes les époques. *Enfin je peux vous* EMBRASSER; le Préſent *embraſſer* exprime ici la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard d'une époque actuelle, comme ſi l'on diſoit, *Je peux vous* EMBRASSER *actuellement. Quand je voulus* PARLER; le Préſent *parler* eſt relatif ici à une époque antérieure au moment de la parole, c'eſt un Préſent antérieur. *Quand je pourrai* SORTIR, le Préſent *ſortir* eſt ici poſtérieur, parce qu'il eſt relatif à une époque poſtérieure au moment de la parole.

Après les détails que j'ai donnés ſur la diſtinction des différentes eſpèces de *Temps* en général, je crois pouvoir me diſpenſer ici de prouver, de chacun des *Temps* de l'Infinitif, ce que je viens de prouver du Préſent: tout le monde en fera aiſément l'application. Mais je dois faire obſerver que c'eſt en effet l'indétermination de l'époque qui a fait penſer à Sanctius, que le Préſent de l'Infinitif n'étoit pas un vrai Préſent, ni le Prétérit un vrai Prétérit; que l'un & l'autre étoient de tous les *Temps*. *In reliquum*, dit-il (*Min. I*, xjv), *infiniti verbi* TEMPORA *confuſa ſunt, & à verbo perſonali* TEMPORIS *ſignificationem mutuantur: ut* cupio LEGERE *ſeu* LEGISSE *Præſentis eſt*; cupivi LEGERE *ſeu* LEGISSE, *Præteriti*; cupiam LEGERE *ſeu* LEGISSE, *Futuri. In paſſivâ vero*, amari, legi, audiri, *ſine diſcrimine omnibus deſerviunt*; ut voluit DILIGI, vult DILIGI, cupiet DILIGI. Ce grammairien confond évidemment la poſition de l'époque & la relation d'exiſtence: dans chacun des *Temps* de l'Infinitif, l'époque eſt indéfinie; & en conſéquence elle y eſt enviſagée ou d'une manière générale ou d'une manière particulière, quelquefois comme actuelle, d'autres fois comme antérieure, & ſouvent comme poſtérieure; c'eſt ce qu'a vu Sanctius: mais la relation de l'exiſtence à l'époque, qui conſtitue l'eſſence des *Temps*, eſt invariable dans chacun; c'eſt toujours la ſimultanéité pour le Préſent, l'antériorité pour les Prétérits, & la poſtériorité pour les Futurs; c'eſt ce que n'a pas diſtingué le grammairien eſpagnol.

§. 6. *Des* TEMPS *du Participe.* Il faut dire la même choſe des *Temps* du Participe, dont j'ai établi ailleurs la diſtinction, contre l'opinion du même grammairien & de ſes ſectateurs. Ainſi, je me contenterai de préſenter ici le ſyſtême entier des *Temps* du Participe, par raport à notre langue.

SYSTÊME DES *TEMPS* DU PARTICIPE.

		I.	II.	III.
PRÉSENT,		*chantant.*	*arrivant.*	*me révoltant.*
PRÉTÉRITS	POSITIF,	*ayant chanté.*	*étant arrivé*, ou *vée.*	*m'étant révolté*, ou *tée.*
	COMPARATIF,	*ayant eu chanté.*	*ayant été arrivé*, ou *vée.*	*m'étant eu révolté*, ou *tée.*
	PROCHAIN,	*venant de chanter.*	*venant d'arriver.*	*venant de me révolter.*
FUTUR,		*devant chanter.*	*devant arriver.*	*devant me révolter.*

ART. VII. *Observations générales.* Après une exposition si détaillée & des discussions si longues sur la nature des *Temps*, sur les différentes espèces qui en constituent le système, & sur les caractères qui les différencient; bien des gens pourront croire que j'ai trop insisté sur un objet qui peut leur paroître minutieux, & que le fruit qu'on en peut tirer n'est pas proportionné à la peine qu'il faut prendre pour démêler nettement toutes les distinctions délicates que j'ai assignées. Le savant Vossius, qui n'a guère écrit sur les *Temps* que ce qui avoit été dit cent fois avant lui & que tout le monde avouoit, a craint lui-même qu'on ne lui fît cette objection; & il y a répondu en se couvrant du voile de l'autorité des Anciens (*Anal. III*, xliij). Si ce grammairien a cru courir quelque risque en exposant simplement ce qui étoit reçu & qui faisoit d'ailleurs une partie essentielle de son système de Grammaire; que n'aura-t-on pas à dire contre un système qui renverse en effet la plupart des idées les plus communes & les plus accréditées, qui exige absolument une nomenclature toute neuve, & qui, au premier aspect, ressemble plus aux entreprises séditieuses d'un hardi novateur qu'aux méditations paisibles d'un philosophe modeste?

Mais j'observerai 1°. que la nouveauté d'un système ne sauroit être une raison suffisante pour le rejeter; parce qu'autrement, les hommes une fois engagés dans l'erreur ne pourroient plus en sortir, & que la sphère de leurs lumières n'auroit jamais pu s'étendre au point où nous la voyons aujourd'hui, s'ils avoient toujours regardé la nouveauté comme un signe de faux. Que l'on soit en garde contre les opinions nouvelles, & que l'on n'y acquiesce qu'en vertu des preuves qui les étaient; à la bonne heure, c'est un conseil qui suggère la plus saine Logique: mais par une conséquence nécessaire, elle autorise en même temps ceux qui proposent ces nouvelles opinions, à prévenir & à détruire toutes les impressions des anciens préjugés, par les détails les plus propres à justifier ce qu'ils mettent en avant.

2°. Si l'on prend garde à la manière dont j'ai procédé dans mes recherches sur la nature des *Temps*, un lecteur équitable s'apercevra aisément que je n'ai songé qu'à trouver la vérité sur une matière qui ne me semble pas encore avoir subi l'examen de la Philosophie. Si ce qui avoit été répété jusqu'ici par tous les grammairiens s'étoit trouvé au résultat de l'analyse qui m'a servi de guide, je l'aurois exposé sans détour & démontré sans apprêt. Mais cette analyse, suivie avec le plus grand scrupule, m'a montré, dans la décomposition des *Temps* usités chez les différents peuples de la terre, des idées élémentaires qu'on n'avoit pas assez démêlées jusqu'à présent; dans la nomenclature ancienne, des imperfections d'autant plus grandes qu'elles étoient tout à fait contraires à la vérité; dans tout le système enfin, un désordre, une confusion, des incertitudes, qui m'ont paru m'autoriser suffisamment à exposer sans ménagement ce qui m'a semblé être plus conforme à la vérité, plus satisfesant pour l'esprit, plus marqué au coin de la bonne analogie. *Amicus Aristoteles, amicus Plato; magis amica veritas.*

3°. Ce n'est pas juger des choses avec équité, que de regarder comme minutieuse la doctrine des *Temps*: il ne peut y avoir rien que d'important dans tout ce qui apartient à l'art de la parole, qui diffère si peu de l'art de penser & de l'art d'être homme. » Quoique les questions de Grammaire paroissent peu de chose à la plupart des hommes, & » qu'ils les regardent avec dédain, comme des » objets de l'enfance, de l'oisiveté, ou du pédantisme; il est certain cependant qu'elles sont » très importantes à certains égards, & très-dignes » de l'attention des Esprits les plus délicats & les » plus solides. La Grammaire a une liaison immédiate avec la construction des idées; en sorte » que plusieurs questions de Grammaire sont de » vraies questions de Logique, & même de Métaphysique ». Ainsi s'exprime l'abbé Des Fontaines, au commencement de la préface de son *Racine vengé*: & cet avis, dont la vérité est sensible pour tous ceux qui ont un peu aprofondi la Grammaire, étoit, comme on va le voir, celui de Vossius & celui des plus grands hommes de l'Antiquité.

Majoris nunc apud me sunt judicia augustæ Antiquitatis, quæ existimabat, ab horum notitiâ non multa modo poëtarum aut historicorum loca lucem fœnerare, sed & gravissimas juris controversias. Hæc propter nec Q. Scævolæ pater, nec

Brutus Maniliuſque, nec Nigidius Figulus, romanorum poſt Varronem doctiſſimus, diſquirere gravabantur utrum vox ſurreptum erit in poſt facta an ante facta valeat, hoc eſt, futurine an præteriti ſit TEMPORIS, *quando in veteri lege Atinia legitur*; quod ſurreptum erit, ejus rei æterna autoritas Aeſto. *Nec puduit* A. *Gellium hâc de re caput integrum contexere* xvij *atticarum noctium libro. Apud eundem*, cap. ij, lib. XVIII, *legimus, inter faturnalicias quæſtiones eâm fuiſſe poſtremam*; ſcripſerim, vencrim, legerim, cujus TEMPORIS verba ſint, Præteriti, an Futuri, an utriuſque. *Quamobrem eos mirari ſatis non poſſum, qui hujuſmodi ſibi à pueris cognitiſſima fuiſſe parum prudenter aut pudenter adſerunt; quum in iis olim hæſitârint viri excellentes, & quidem romani, ſuæ ſine dubio linguæ ſcientiſſimi.* (Voſſ. *Anal. III*, xiij.)

Ce que dit ici Voſſius à l'égard de la langue latine, peut s'appliquer avec trop de fondement à la langue françoiſe, dont le fond eſt ſi peu connu de la plupart même de ceux qui la parlent le mieux, parce qu'accoutumés à ſuivre en cela l'uſage du grand monde comme à en ſuivre les modes dans leurs habillemeuts, ils ne réfléchiſſent pas plus ſur les fondements de l'uſage de la parole que ſur ceux de la mode dans les vêtements. Que dis-je? il ſe trouve même des gens de Lettres qui ôſent s'élever contre leur propre langue, la taxer d'anomalie, de caprice, de bizarrerie, & en donner pour preuves les bornes des connoiſſances où ils ſont parvenus à cet égard.

» En liſant nos Grammaires, dit l'auteur des *Jugements ſur quelques ouvrages nouveaux* (*t. IX, p.* 73), » il eſt fâcheux de ſentir, malgré ſoi, » diminuer ſon eſtime pour la langue françoiſe; » où l'on ne voit preſque aucune analogie; où » tout eſt bizaire pour l'expreſſion, comme pour » la prononciation, & ſans cauſe; où l'on n'aper- » çoit ni principes, ni régles, ni uniformité; où » enfin tout paroît avoir été dicté par un capri- » cieux génie. En vérité, dit-il ailleurs (*Racine vengé*, Iphig. *II*, *v.* 46), » l'étude de la Grammaire » françoiſe inſpire un peu la tentation de mépriſer » notre langue ».

Je pourrois ſans doute détruire cette calomnie par une foule d'obſervations victorieuſes. Pour faire avec ſuccès l'apologie d'une langue déja aſſez vengée des nationaux qui ont eu la maladreſſe de la mépriſer, par l'accueil honorable qu'on lui fait dans toutes les Cours étrangères; je n'aurois qu'à ouvrir les chef-d'œuvres qui ont fixé l'époque de ſa gloire, & faire voir avec quelle facilité & avec quel ſuccès elle s'y prête à tous les caractères, naïveté, juſteſſe, clarté, préciſion, délicateſſe, pathétique, ſublime, harmonie, *&c. Voyez* ABONDANCE (*Langues*). Mais pour ne pas trop m'écarter de mon ſujet, je me contenterai de rappeler ici l'harmonie analogique des *Temps*, telle que nous l'avons obſervée dans notre langue: tous les Préſents y ſont ſimples; les Prétérits poſitifs y ſont compoſés d'un *Temps* ſimple du même auxiliaire *avoir* ou *être*; les comparatifs y ſont doublement compoſés; les prochains y prennent l'auxiliaire *venir*; les Futurs poſitifs y empruntent conſtamment le ſecours de l'auxiliaire *devoir*; & les prochains, celui de l'auxiliaire *aller*: & cette analogie eſt vraie dans tous les verbes de la langue & dans tous les modes de chaque verbe. Ce qu'on lui a reproché comme un défaut, d'employer les mêmes *Temps*, ici avec relation à une époque, & là avec relation à une autre, loin de la déshonorer, devient au contraire, à la faveur du nouveau ſyſtême, une preuve d'abondance & un moyen de rendre avec une juſteſſe rigoureuſe les idées les plus préciſes: c'eſt en effet la deſtination des *Temps* indéfinis, qui, faiſant abſtraction de toute époque de comparaiſon, fixent plus particulièrement l'attention ſur la relation de l'exiſtence à l'époque, comme on l'a vu en ſon lieu.

Mais ne ſera-t-il tenu aucun compte à notre langue de cette foule de Prétérits & de Futurs, ignorés dans la langue latine, au prix de laquelle on la regarde comme pauvre? les regardera-t-on encore comme des bizarreries, comme des effets ſans cauſes, comme des expreſſions dépourvues de ſens, comme des ſuperfluités introduites par un luxe avengle & inutile aux vûes de l'Élocution? La langue italienne, en imitant à la lettre nos Prétérits, ſe ſera-t-elle donc chargée d'une pure battologie?

J'avouerai cependant à l'abbé Des Fontaines, qu'à juger de notre langue par la manière dont le ſyſtême en eſt expoſé dans nos Grammaires, on pourroit bien conclure, comme il a fait lui-même. Mais cette concluſion eſt elle ſupportable à qui a lu Boſſuet, Bourdaloue, La Bruyère, La Fontaine, Racine, Boileau, Paſcal, *&c*, *&c*, *&c*? Voilà d'où il faut partir; & l'on conclura avec bien plus de vérité, que le déſordre, l'anomalie, les bizarreries ſont dans nos Grammaires, & que nos grammairiens n'ont pas encore ſaiſi avec aſſez de juſteſſe ni approfondi dans un détail ſuffiſant le méchaniſme & le génie de notre langue. Comment peut-on lui voir produire tant de merveilles ſous différentes plumes, quoiqu'elle ait, dans nos Grammaires, un air maſſif, irrégulier, & barbare; & cependant ne pas ſoupçonner le moins du monde l'exactitude de nos grammairiens, mais invectiver contre la langue même de la manière la plus indécente & la plus injuſte?

C'eſt que toutes les fois qu'un ſeul homme voudra tenir un tribunal pour y juger les ouvrages de tous les genres de Littérature, & faire ſeul ce qui ne doit & ne peut être bien exécuté que par une ſociété aſſez nombreuſe de gens de Lettres choiſis avec ſoin; il n'aura jamais le loiſir de rien approfondir; il ſera toujours preſſé de décider d'après des vûes ſuperficielles; il portera ſouvent des

ugements iniques & faux ; & altèrera ou détruira entièrement les principes du goût, & le goût même des bonnes études, dans ceux qui auront le malheur de prendre confiance en lui, & de juger de ſes lumieres par l'aſſûrance de ſon ton & par l'audace de ſon entrepriſe.

4°. A s'en tenir à la nomenclature ordinaire, au catalogue reçu, & à l'ordre commun des *Temps*, notre langue n'eſt pas la ſeule à laquelle on puiſſe reprocher l'anomalie ; elles ſont toutes dans ce cas ; & il eſt même difficile d'aſſigner les *Temps* qui ſe répondent exactement dans les divers idiomes, ou de déterminer préciſément le vrai ſens de chaque *Temps* dans une ſeule langue. J'ouvre la *Méthode grèque* de Port-Royal (à la pag. 120 *édition de* 1754), & j'y trouve, ſous le nom de Futur premier, τιμω, & ſous le nom de Futur ſecond, τιῶ, tous deux traduits en latin par *honorabo* : le premier, Aoriſte eſt ἐτιμα ; le ſecond, τιμ ; & le Prétérit parfait, τέτιμκα ; tous trois rendus par le même mot latin *honoravi*. Eſt-il croyable que des mots, ſi différents dans leur formation & diſtingués par des dénominations différentes, ſoient deſtinés à ſignifier abſolument la même idée totale que déſigne le ſeul mot latin *honorabo*, ou le ſeul mot *honoravi* ? Il faut donc reconnoître des ſynonymes parfaits, nonobſtant les raiſons les plus preſſantes de ne les regarder, dans les langues, que comme un ſuperflu embarraſſant & contraire au génie de la parole (*Voyez* SYNONYMES) ? Je ſais bien que l'on dira que les latins n'ayant pas les mêmes *Temps* que les grecs, il n'eſt pas poſſible de rendre avec toute la fidélité déſirable les uns par les autres, du moins dans le tableau des conjugaiſons : mais je répondrai qu'on ne doit point, en ce cas, entreprendre une traduction qui eſt néceſſairement infidèle, & que l'on doit faire connoître la véritable valeur des *Temps*, par de bonnes définitions qui contiennent exactement toutes les idées élémentaires qui leur ſont communes & celles qui les différencient, à peu près comme je l'ai fait à l'égard des *Temps* de notre langue. Mais cette méthode, la ſeule qui puiſſe conſerver sûrement la ſignification préciſe de chaque *Temps*, exige indiſpenſablement un ſyſtême & une nomenclature toute différente : ſi cette eſpèce d'innovation a quelques inconvénients, ils ne ſeront que momentanés, & ils ſont rachetés par des avantages bien plus conſidérables.

Les grammairiens auront peine à ſe faire un nouveau langage ; mais elle n'eſt que pour eux, cette peine, qui doit au fond être comptée pour rien, dès qu'il s'agit des intérêts de la vérité : leurs ſucceſſeurs l'entendront ſans peine, parce qu'ils n'auront point de préjugés contraires ; & ils l'entendront plus aiſément que celui qui eſt reçu aujourdhui, parce que le nouveau langage ſera plus vrai, plus expreſſif, plus énergique. La fidélité de la tranſmiſſion des idées d'une langue en une autre, la facilité du ſyſtême des conjugaiſons fondée ſur une analogie admirable & univerſelle, l'introduction aux langues débarraſſée par là d'une foule d'embarras & d'obſtacles, ſont, ſi je ne me trompe, autant de motifs favorables aux vûes que je préſente. Je paſſe à quelques objections particulières qui me viennent de bonne main.

La Société littéraire d'Arras m'ayant fait l'honneur de m'inſcrire ſur ſes regiſtres comme aſſocié honoraire, le 4 février 1758 ; je crus devoir lui payer mon tribut académique, en lui communiquant les principales idées du ſyſtême que je viens d'expoſer, & que je préſentai ſous le titre d'*Eſſai d'analyſe ſur le Verbe*. M. Harduin, alors ſecrétaire perpétuel de cette Compagnie, & connu dans la république des Lettres comme un grammairien du premier ordre, écrivit, le 27 octobre ſuivant, ce qu'il en penſoit, à M. Bauvin, notre confrère & notre ami commun. Après quelques éloges dont je ſuis plus redevable à ſa politeſſe qu'à toute autre cauſe, & quelques obſervations pleines de ſageſſe & de vérité, il termine ainſi ce qui me regarde : » J'ai peine à croire que ce ſyſtême puiſſe » s'accorder en tout avec le méchaniſme des lan» gues connues. Il m'eſt venu à ce ſujet beaucoup » de réflexions, dont j'ai jeté pluſieurs ſur le pa» pier ; mais j'ignore quand je pourrai avoir le » loiſir de les mettre en ordre. En attendant, voici » quelques Remarques ſur les Prétérits, que j'avois » depuis long temps dans la tête, mais qui n'ont » été rédigées qu'à l'occaſion de l'écrit de M. Bean» zée. Je ſerois bien aiſe de ſavoir ce qu'il en » penſe. S'il les trouve juſtes, je ne conçois pas » qu'il puiſſe perſiſter à regarder notre *Aoriſte* » *françois* comme un Préſent (je l'appelle *Pre*» *ſent antérieur périodique*) ; à moins qu'il ne » diſe auſſi que notre *Prétérit abſolu* (celui que » je nomme *Prétérit indéfini poſitif*) exprime » plus ſouvent une choſe préſente qu'une choſe » paſſée ».

Trop flatté du déſir que montre M. Harduin, de ſavoir ce que je penſe de ſes Remarques ſur nos Prétérits, je ſuis bien aiſe moi-même de déclarer publiquement que je les regarde comme les obſervations d'un homme qui ſait bien voir : talent très-rare, parce qu'il exige dans l'eſprit une attention forte, une ſagacité exquiſe, un jugement droit ; qualités rarement portées au degré convenable, & plus rarement encore réunies dans un même ſujet.

Au reſte, que M. Harduin ait peine à croire que mon ſyſtême puiſſe s'accorder en tout avec le méchaniſme des langues connues ; je n'en ſuis point ſurpris, puiſque je n'oſerois moi-même l'aſſûrer : il faudroit, pour cela, les connoître toutes, & il s'en faut beaucoup que j'aye cet avantage. Mais je l'ai vu s'accorder parfaitement avec les uſages du latin, du françois, de l'eſpagnol, de l'italien, de l'allemand ; on m'aſſûre qu'il peut s'accorder de même avec ceux de l'anglois : il faut découvrir,

dans toutes ces langues, une analogie bien plus étendue & plus régulière que ne feſoit l'ancien ſyſtême ; & cela même me fait eſpérer que les Savants & les étrangers, qui voudront ſe donner la peine d'en faire l'application aux verbes des idiomes qui leur ſont naturels ou qui ſont l'objet de leurs études, y trouveront la même concordance, le même eſprit d'analogie, la même facilité à rendre la valeur des *Temps* uſuels. Je les prie même, avec la plus grande inſtance, d'en faire l'eſſai ; parce que plus on trouvera de reſſemblance dans les principes des langues qui paroiſſent diviſer les hommes, plus on facilitera les moyens de la communication univerſelle des idées, & conſéquemment des ſecours mutuels qu'ils ſe doivent, comme membres d'une même ſociété formée par l'auteur même de la nature.

Les réflexions de M. Harduin ſur cette matière, quoique tournées peut-être contre mes vûes, ne manqueront pas du moins de répandre beaucoup de lumière ſur le fonds de la choſe ; ce n'eſt que de cette ſorte qu'il réfléchiſſoit. Il étoit bien à déſirer qu'il eût pu trouver avant ſa mort cet utile loiſir, qui devoit nous valoir le précis de ſes penſées à cet égard. Au ſurplus, je vas tâcher de concilier ici mon ſyſtême avec ſes obſervations ſur nos Prétérits.

» Il eſt de principe, dit-il, qu'on doit ſe ſervir » du Prétérit abſolu, c'eſt à dire, de celui dans » la compoſition duquel entre un verbe auxiliaire, » lorſque le fait dont on parle ſe raporte à un » période de *Temps* où l'on eſt encore. Ainſi, il » faut néceſſairement dire, *Telle bataille s'eſt* » *donnée dans ce ſiècle-ci ; j'ai vu mon frère* » *cette année ; je lui ai parlé aujourdhui ;* & » l'on s'exprimeroit mal en diſant avec l'Aoriſte, » *Telle bataille ſe donna dans ce ſiècle-ci ; je* » *vis mon frère cette année ; je lui parlai au-* » *jourdhui* ».

C'eſt que dans les premières phraſes on exprime ce qu'on a effectivement deſſein d'exprimer, l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque actuelle ; ce qui exige les Prétérits dont on y fait uſage : dans les dernières on exprimeroit toute autre choſe, la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard d'un période de *Temps* antérieur à celui dans lequel on parle ; ce qui exige en effet un Préſent antérieur périodique, mais qui n'eſt pas ce qu'on ſe propoſe ici.

M. Harduin demande ſi ce n'eſt pas abuſivement que nous avons fixé les périodes antérieurs qui précèdent le jour où l'on parle, puiſque, dans ce même jour, les diverſes heures qui le compoſent, la matinée, l'après-midi, la ſoirée, ſont autant de périodes qui ſe ſuccèdent ; d'où il conclut que, comme on dit, *je le vis hier*, on pourroit dire auſſi, *je le vis ce matin*, quand la matinée eſt finie à l'inſtant où l'on parle.

C'eſt arbitrairement ſans doute que nous n'avons aucun égard aux périodes compris dans le jour même où l'on parle ; & la preuve en eſt, que ce que l'on appelle ici *Aoriſte* ou *Prétérit indéfini*, s'emploie quelquefois, dans la langue italienne, en parlant du jour même où nous ſommes ; *io lo viddi ſto mane* (je le vis ce matin). L'auteur de la *Méthode italienne*, qui fait cette remarque (*part. II, chap.* iij, §. 4, *pag.* 86), obſerve en même temps que cela eſt rare, même dans l'italien. Mais quelque arbitraire que ſoit la pratique des italiens & la nôtre, on ne peut jamais la regarder comme abuſive, parce que ce qui eſt fixé par l'Uſage n'eſt jamais contraire à l'Uſage, ni par conſéquent abuſif.

» Pluſieurs grammairiens, continue M. Harduin, & c'eſt proprement ici que commence le fort de ſon objection contre mon ſyſtême des *Temps* ; » Pluſieurs grammairiens font entendre, par la » manière dont ils s'énoncent ſur cette matière, » que le Prétérit abſolu & l'Aoriſte ont chacun une » deſtination tellement propre, qu'il n'eſt jamais » permis de mettre l'un à la place de l'autre. » Cette opinion me paroît contredite par l'Uſage, » ſuivant lequel on peut toujours ſubſtituer le » Prétérit abſolu à l'Aoriſte, quoiqu'on ne puiſſe » pas toujours ſubſtituer l'Aoriſte au Prétérit ab- » ſolu ». Ici l'auteur indique avec beaucoup de juſteſſe & de préciſion les cas où l'on ne doit ſe ſervir que du Prétérit abſolu, ſans pouvoir lui ſubſtituer l'Aoriſte ; puis il continue ainſi : » Mais hors » les cas que je viens d'indiquer, on a la liberté » du choix entre l'Aoriſte & le Prétérit abſolu. Ainſi, » on peut dire, *je le vis hier*, ou bien, *je l'ai vu* » *hier au moment de ſon départ* ».

C'eſt que, hors les cas indiqués, il eſt preſque toujours indifférent de préſenter la choſe dont il s'agit, ou comme antérieure au moment où l'on parle, ou comme ſimultanée avec un période antérieur à ce moment de la parole ; parce que *quæ ſunt eadem uni tertio ſunt eadem inter ſe*, comme on le dit dans le langage de l'École. S'il eſt donc quelquefois permis de choiſir entre le Prétérit indéfini poſitif & le Préſent antérieur périodique, c'eſt que l'idée d'antériorité, qui eſt alors la principale, eſt également marquée par l'un & par l'autre de ces *Temps*, quoiqu'elle ſoit diverſement combinée dans chacun d'eux ; & c'eſt pour la même raiſon que, ſuivant une dernière remarque de M. Harduin, » il y a des occaſions » où l'Imparfait même (c'eſt à dire, le Préſent antérieur ſimple) » entre en concurrence avec » l'Aoriſte & le Prétérit abſolu, & qu'il eſt à peu » près égal de dire, *Céſar fut un grand homme*, » ou *Céſar a été un grand homme*, ou enfin » *Céſar étoit un grand homme* » : l'antériorité eſt également marquée par ces trois *Temps*, & c'eſt la ſeule choſe que l'on veut exprimer dans ces phraſes.

Mais cette eſpèce de ſynonymie ne prouve point, comme M. Harduin ſemble le prétendre, que ces *Temps* ayent une même deſtination, ni qu'ils ſoient

de la même classe, & qu'ils ne diffèrent entre eux que par de très-legères nuances. Il en est de l'usage & des diverses significations de ces *Temps*, comme de l'emploi & des différents sens, par exemple, des adjectifs *fameux*, *illustre*, *célèbre*, *renommé*: tous ces mots marquent la réputation, & l'on pourra peut-être s'en servir indistinctement lorsqu'on n'aura pas besoin de marquer rien de plus précis; mais il faudra choisir, pour peu que l'on veuille mettre de précision dans cette idée primitive (*V. les* SYNONYMES FRANÇOIS). M Harduin lui-même, en assignant les cas où il faut employer le Prétérit qu'il appelle *absolu*, plus tôt que le *Temps* qu'il nomme *Aoriste*, fournit une preuve suffisante que chacune de ces formes a une destination exclusivement propre; & que je peux adopter toutes ses observations pratiques comme vraies, sans cesser de regarder ce qu'il appelle notre *Aoriste* comme un Prétérit, & sans être forcé de convenir que notre Prétérit exprime plus souvent une chose présente qu'une chose passée. (*M. BEAUZÉE.*)

TENDRESSE, SENSIBILITÉ. *Synonymes.*

La *Tendresse* a sa source dans le cœur; la *Sensibilité* tient aux sens & à l'imagination. La *Tendresse* se borne au sentiment qui fait aimer; la *Sensibilité* a pour objet tout ce qui peut affecter l'âme en bien ou en mal. La *Tendresse* est un sentiment profond & durable; la *Sensibilité* n'est souvent qu'une impression passagère, quoique vive. La *Tendresse* ne se manifeste pas toujours au dehors; la *Sensibilité* se déclare par des signes extérieurs. La *Tendresse* est concentrée dans un seul objet; la *Sensibilité* est plus générale. On peut être *sensible* aux bienfaits, aux injures, à la reconnoissance, à la compassion, aux louanges, à l'amitié même, sans avoir le cœur *tendre*, c'est à dire, capable d'un attachement vif & durable pour quelqu'un: au contraire, on peut avoir le cœur *tendre* sans être *sensible* à tout ce qui vient d'autre part que de ce qu'on aime; on peut même aimer *tendrement*, sans manifester à ce qu'on aime beaucoup de *sensibilité* extérieure. Mais le plus aimable de tous les hommes est celui qui est tout à la fois *tendre* & *sensible* pour ce qu'il aime. (*M. D'ALEMBERT.*)

TÉNÈBRES, OBSCURITÉ, NUIT. *Synon.*

Les *Ténèbres* semblent signifier quelque chose de réel & d'opposé à la lumière. L'*Obscurité* est une pure privation de clarté. La *Nuit* est la cessation du jour, c'est à dire, le temps où le soleil n'éclaire plus.

On dit des *Ténèbres*, qu'elles sont épaisses; de l'*Obscurité*, qu'elle est grande; de la *Nuit*, qu'elle est sombre.

On marche dans les *Ténèbres*, à l'*Obscurité*, & pendant la *Nuit*. (*L'abbé GIRARD.*)

TERME, s. m. *Grammaire & Logique.* On a montré ailleurs la différence des *Mots*, des *Termes*, & des *Expressions*: *voyez* MOT, TERME, *Syn.* & MOT, TERME, EXPRESSION, *Syn.* Il s'agit ici des *Termes* proprement dits.

Les *Termes* se divisent en plusieurs classes.

1°. Ils se divisent en concrets & en abstraits. Les *Termes concrets* sont ceux qui signifient les manières, en marquant en même temps le sujet auquel elles conviennent. Les *Termes concrets* ont donc essenciellement deux significations: l'une distincte, qui est celle du mode ou manière; l'autre confuse, qui est celle du sujet: mais quoique la signification du mode soit plus distincte, elle est pourtant indirecte; & au contraire celle du sujet, quoique confuse, est directe. Le mot de *blanc* signifie directement, mais confusément, *le sujet*; & indirectement, quoique distinctement, la *blancheur*.

Lorsque, par une abstraction de l'esprit, on conçoit des modes, des manières, sans les raporter à un certain sujet; comme ces formes subsistent alors en quelque sorte dans l'esprit par elles-mêmes, elles s'expriment par un mot substantif, comme *sagesse*, *blancheur*, *couleur*: or les noms qui expriment ces formes abstraites, je les appelle *Termes abstraits*. Comme les formes abstraites expriment les essences des choses auxquelles elles se raportent, il est évident que, puisque nous ignorons les essences de toutes les substances, quelles qu'elles soient, nous n'avons aucun *Terme* concret qui soit dérivé des noms que nous donnons aux substances. Si nous pouvions remonter à tous les noms primitifs, nous reconnoîtrions qu'il n'y a point de substantif abstrait qui ne dérive de quelque adjectif ou de quelque verbe. La raison qui a empêché les scolastiques de joindre des noms abstraits à un nombre infini de substances, auroit bien dû aussi les empêcher d'introduire dans leurs écoles ces *Termes* barbares d'*animalité*, d'*humanité*, de *corporéité*, & quelques autres: le bon sens ne les autorise pas plus à adopter ces *Termes*, que ceux-ci, *aureitas*, *saxeitas*, *metalleitas*, *ligneitas*; & la raison de cela, c'est qu'ils ne connoissent pas mieux ce que c'est qu'un homme, un animal, un corps, qu'ils ne connoissent ce que c'est que l'or, la pierre, le métal, le bois. C'est à la doctrine des *formes substancielles* & à la confiance téméraire de certaines personnes destituées d'une connoissance qu'ils prétendoient avoir, que nous sommes redevables de tous ces mots d'*animalité*, d'*humanité*, de *pétréité*, &c: mais, grâce au bon goût, ils ont été bannis de tous les cercles polis, & n'ont jamais pu être de mise parmi les gens raisonnables. Je sais bien que le mot *humanitas* étoit en usage parmi les romains, mais dans un sens bien différent: car il ne signifioit pas l'essence abstraite d'aucune substance; c'étoit le nom abstrait d'un mode, son concret étant *humanus*, &

non pas *homo* : c'eſt ainſi qu'en françois, d'*humain*, nous avons fait *humanité*.

Comme les idées générales ſont des abſtractions de notre eſprit, on pourroit auſſi donner le nom de *Termes abſtraits* à ceux qui expriment ces idées univerſelles; mais l'Uſage a voulu que ce nom fût ſéſervé aux ſeules formes abſtraites.

2°. Les *Termes* ſe diviſent en ſimples & en complexes.

Les *Termes ſimples* ſont ceux qui, pas un ſeul mot, expriment un objet quel qu'il ſoit : ainſi, *Rome*, *Socrate*, *Bucéphale*, *homme*, *ville*, *cheval*, ſont des *Termes ſimples*.

Les *Termes complexes* ſont compoſés de pluſieurs *Termes* joints enſemble : par exemple, ce ſont des *Termes complexes*, un *homme prudent*, un *corps tranſparent*, *Alexandre fils de Philippe*.

Cette addition ſe fait quelquefois par le pronom ſelatif, comme ſi je dis, *un corps qui eſt tranſparent*, *Alexandre qui eſt fils de Philippe*, *le pape qui ſe dit vicaire de Jéſus-Chriſt*.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans ces *Termes complexes*, eſt que l'addition que l'on fait à un terme eſt de deux ſortes : l'une qu'on peut appeler *Explication*, & l'autre *Détermination*.

L'addition eſt *explicative*, quand elle ne fait que développer, ou ce qui étoit enfermé dans la compréhenſion de l'idée du premier *Terme*, ou du moins ce qui lui convient comme un de ſes accidents, pourvu qu'il lui convienne généralement & dans toute ſon étendue; comme ſi je dis, *l'homme qui eſt un animal doué de raiſon*, ou *l'homme qui déſire d'être naturellement heureux*, ou *l'homme qui eſt mortel* : ces additions ne ſont que des explications, parce qu'elles ne changent point du tout l'idée d'homme, & ne la reſtreignent point à ne ſignifier qu'une partie des hommes; mais qu'elles marquent ſeulement ce qui convient à tous les hommes.

Toutes les additions faites aux noms qui maſquent diſtinctement un individu, ſont de cette ſorte; comme quand on dit, *Jules-Céſar*, *qui a été le plus grand capitaine du monde*; *Paris*, *qui eſt une des plus grandes villes de l'Europe*; *Newton*, *le plus grand de tous les mathématiciens*; *Louis XVI*, *roi de France* : car les *Termes* individuels diſtinctement exprimés ſe prennent toujours dans toute leur étendue, étant déterminés tout ce qu'ils peuvent l'être.

L'autre ſorte d'addition, qu'on peut appeler *déterminative*, eſt quand ce qu'on ajoûte à un mot général en reſtreint la ſignification, & fait qu'il ne ſe prend plus pour ce mot général dans toute ſon étendue, mais ſeulement pour une partie de cette étendue; comme ſi je dis, *les corps tranſparents*, *les hommes ſavants*, *un animal raiſonnable* : ces additions ne ſont pas de ſimples explications, mais des déterminations, parce qu'elles reſtreignent l'étendue du premier *Terme*, en feſant que le mot *corps* ne ſignifie plus qu'une partie des corps, & ainſi des autres; & ces additions ſont quelquefois telles, qu'elles rendent un mot général individuel, quand on y ajoûte des conditions individuelles; comme quand je dis, *Le roi qui eſt aujourdhui*, cela détermine le mot général de *roi* à la perſonne de *Louis XVI*.

On peut diſtinguer de plus deux ſortes de *Termes complexes*; les uns dans l'expreſſion, & les autres dans le ſens ſeulement. Les premiers ſont ceux dont l'addition eſt exprimée : les derniers ſont ceux dont l'addition n'eſt point exprimée, mais ſeulement ſouſentendue; comme quand nous diſons en France, *le roi*, c'eſt un *Terme* complexe dans le ſens, parce que nous n'avons pas dans l'eſprit, en prononçant ce mot de *roi*, la ſeule idée générale qui répond à ce mot; mais nous y joignons mentalement l'idée de *Louis XVI*, qui eſt maintenant roi de France.

Mais ce qui eſt de plus remarquable dans ces *Termes complexes*, eſt qu'il y en a qui ſont déterminés dans la vérité à un ſeul individu, & qui ne laiſſent pas de conſerver une certaine univerſalité équivoque, qu'on peut appeles une *équivoque d'erreur*, parce que les hommes, demeurant d'accord que ce *Terme* ne ſignifie qu'une choſe unique, faute de bien diſcerner quelle eſt véritablement cette choſe unique, l'appliquent, les uns à une choſe, & les autres à une autre; ce qui fait qu'il a beſoin d'être encore déterminé, ou par ſes diverſes circonſtances, ou par la ſuite du diſcours, afin que l'on ſache préciſément ce qu'il ſignifie.

Ainſi, le mot de *véritable religion* ne ſignifie qu'une ſeule & unique religion : mais parce que chaque peuple & chaque ſecte croit que ſa religion eſt la véritable, ce mot eſt très-équivoque dans la bouche des hommes, quoique par erreur; & ſi on lit dans un hiſtorien, qu'un prince a été zélé pour la véritable religion, on ne ſauroit dire ce qu'il a entendu par là, ſi on ne ſait de quelle religion a été cet hiſtorien.

Les *Termes complexes*, qui ſont ainſi équivoques par erreur, ſont principalement ceux qui enferment des qualités dont les ſens ne jugent point, mais ſeulement l'eſprit, ſur leſquels il eſt facile par conſéquent que les hommes ayent divers ſentiments. Si je dis, par exemple, *Le roi de Pruſſe*, *père de celui qui régne aujourdhui*, *n'avoit pour la garde de ſa maiſon que des hommes de ſix pieds*; ce *Terme complexe d'hommes de ſix pieds*, n'eſt pas ſujet à être équivoque par erreur, parce qu'il eſt bien aiſé de meſurer des hommes, pour juger s'ils ont ſix pieds : mais ſi l'on eût dit qu'ils étoient tous vaillants, le *Terme complexe* de *vaillants hommes* eût été plus ſujet à être équivoque par erreur.

Les *Termes* de comparaiſon ſont auſſi fort ſujets à être équivoques par erreur; *Le plus grand géomètre de Paris*, *le plus ſavant*, *le plus adroit*;

Digitized by Google

car quoique ces *Termes* ſoient déterminés par des conditions individuelles, n'y ayant qu'un ſeul homme qui ſoit le plus grand geomètre de Paris, néanmoins ce mot peut être facilement attribué à pluſieurs; parce qu'il eſt fort aiſé que les hommes ſoient partagés de ſentiment ſur ce ſujet, & qu'ainſi pluſieurs donnent ce nom à celui que chacun croit avoir cet avantage par deſſus les autres.

Les mots de *ſens d'un auteur*, de *doctrine d'un auteur ſur un tel ſujet*, ſont encore de ce nombre, ſurtout quand un auteur n'eſt pas ſi clair, qu'on ne diſpute quelle a été ſon opinion: ainſi, dans ce conflit d'opinions, les ſentiments d'un auteur, quelque individuels qu'ils ſoient en eux-mêmes, prennent mille formes différentes, ſelon les têtes par leſquelles ils paſſent: ainſi, ce mot de *ſens de l'Écriture*, étant appliqué par un hérétique à une erreur contraire à l'Écriture, ſignifiera, dans ſa bouche, cette erreur qu'il aura cru être le ſens de l'Écriture, & qu'il aura, dans cette penſée, appelée le *ſens de l'Écriture*: c'eſt pourquoi les hérétiques n'en ſont pas plus catholiques, pour proteſter qu'ils ne ſuivent que la parole de Dieu; car ces mots de *parole de Dieu* ſignifient, dans leur bouche, toutes les erreurs qu'ils confondent avec cette parole ſacrée.

Mais pour mieux comprendre en quoi conſiſte l'équivoque de ces *Termes* que nous avons appelés *équivoques par erreur*, il faut remarquer que ces mots ſont connotatifs ou adjectifs; ils ſont complexes dans l'expreſſion, quand leur ſubſtantif eſt exprimé, complexe dans le ſens, quand il eſt ſouſentendu. Or, comme nous avons déja dit, on doit conſidérer, dans les mots adjectifs ou connotatifs, le ſujet qui eſt directement mais confuſément exprimé, & la forme ou le mode qui eſt diſtinctement quoiqu'indirectement exprimé: ainſi, le *blanc* ſignifie confuſément un corps, & la blancheur diſtinctement; *ſentiment d'Ariſtote*, par exemple, ſignifie confuſément quelque opinion, quelque penſée, quelque doctrine, & diſtinctement la relation de cette opinion à Ariſtote, auquel on l'attribue.

Or quand il arrive de l'équivoque dans ces mots, ce n'eſt pas proprement à cauſe de cette forme ou de ce mode, qui, étant diſtinct, eſt invariable. Ce n'eſt pas auſſi à cauſe du ſujet confus, lorſqu'il demeure dans cette confuſion; car, par exemple, le mot de *prince des philoſophes* ne peut jamais être équivoque, tant qu'il demeurera dans cette confuſion, c'eſt à dire, qu'on ne l'appliquera à aucun individu diſtinctement connu: mais l'équivoque arrive ſeulement, parce que l'eſprit, au lieu de ce ſujet confus, y ſubſtitue ſouvent un ſujet diſtinct déterminé, auquel il attribue la forme & le mode.

Le mot de *véritable religion* n'étant point joint avec l'idée diſtincte d'aucune religion particulière, & demeurant dans ſon idée confuſe, n'eſt point équivoque, puiſqu'il ne ſignifie que ce qui eſt en effet la véritable religion: mais lorſque l'eſprit a joint cette idée de *véritable religion* à une idée diſtincte d'un certain culte particulier diſtinctement connu, ce mot devient très-équivoque, & ſignifie, dans la bouche de chaque peuple, le culte qu'il prend pour véritable. *Voyez* la *Logique* de Port-Royal, d'où ſont extraites ces réflexions que nous venons de faire ſur les différents *Termes complexes*.

3°. Les *Termes* ſe diviſent en univoques, équivoques, & analogues.

Les *univoques* ſont ceux qui retiennent conſtamment la même ſignification, à quelques ſujets qu'on les applique. Tels ſont ces mots, *homme*, *ville*, *cheval*.

Les *équivoques* ſont ceux qui varient leur ſignification ſelon les ſujets auxquels on les applique. Ainſi, le mot de *canon* ſignifie *une machine de guerre*, *un décret de concile*, & *une ſorte d'ajuſtement*; mais il ne les ſignifie que ſelon des idées toutes différentes. Nous venons d'expliquer comment ils occaſionnent nos erreurs.

Les *analogues* ſont ceux qui n'expriment pas, dans tous les ſujets, préciſément la même idée, mais du moins quelque idée qui a un raport de cauſe, ou d'effet, ou de ſigne, ou de reſſemblance à la première qui eſt principalement attachée au mot *analogue*; comme quand le mot de *ſain* s'attribue à l'animal, à l'air, & aux viandes: car l'idée jointe à ce mot eſt principalement la ſanté, qui ne convient qu'à l'animal; mais on y joint une autre idée aprochante de celle-là, qui eſt d'être cauſe de la ſanté, laquelle fait qu'on dit qu'un air eſt *ſain*, qu'une viande eſt *ſaine*, parce qu'ils contribuent à conſerver la ſanté. Ce que nous voyons dans les objets qui frapent nos ſens étant une image de ce qui ſe paſſe dans l'intérieur de l'âme, nous avons donné les mêmes noms aux propriétés des corps & des eſprits. Ainſi, ayant toujours aperçu du mouvement & du repos dans la matière; ayant remarqué le penchant ou l'inclination des corps; ayant vu que l'air s'agite, ſe trouble, & s'éclaircit; que les plantes ſe dévelopent, ſe fortifient, & s'affoibliſſent: nous avons dit le mouvement, le repos, l'inclination, & le penchant de l'âme; nous avons dit que l'eſprit s'agite, ſe trouble, s'éclaircit, ſe dévelope, ſe fortifie, s'affoiblit. Tous ces mots ſont *analogues*, par le raport qui ſe trouve entre une action de l'âme & une action du corps: il n'en a pas fallu davantage à l'Uſage pour les autoriſer & pour les conſacrer. Mais ce ſeroit une grande erreur d'aller confondre deux objets, ſous prétexte qu'il y a entre eux un raport quelconque, fondé ſouvent ſur une *analogie* fort imparfaite, telle qu'elle ſe trouve entre l'âme & le corps. *Voyez* les *mots* où l'on explique l'abus du langage.

4°. Les *Termes* ſe diviſent en abſolus & en relatifs. Les *abſolus* expriment les êtres en tant qu'on s'arrête

s'arrête à ces êtres & qu'on en fait l'objet de ſa réflexion, ſans les raporter à d'autres: au lieu que les *relatifs* expriment les raports, les liaiſons, & les dépendances des unes & des autres. *Voyez* les *relations*.

5°. Les *Termes* ſe diviſent en poſitifs & en négatifs. Les *Termes poſitifs* ſont ceux qui ſignifient directement des idées poſitives : & les *négatifs* ſont ceux qui ne ſignifient directement que l'abſence de ces idées ; tels ſont ces mots, *inſipide*, *ſilence*, *rien*, *ténèbres*, &c, leſquels déſignent des idées poſitives, comme celles du *goût*, du *ſon*, de l'*être*, de la *lumière*, avec ſignification de l'abſence de ces choſes.

Une choſe qu'il faut encore obſerver touchant les *Termes*, c'eſt qu'ils excitent, outre la ſignification qui leur eſt propre, pluſieurs autres idées qu'on peut appeler *acceſſoires*, auxquelles on ne prend pas garde, quoique l'eſprit en reçoive l'impreſſion. Par exemple, ſi l'on dit à une perſonne, *Vous en avez menti*, & que l'on ne regarde que la ſignification principale de cette expreſſion, c'eſt la même choſe que ſi on lui diſoit, *Vous ſavez le contraire de ce que vous dites* ; mais outre cette ſignification principale, ces paroles emportent dans l'uſage une idée de mépris & d'outrage, & elles font croire que celui qui nous les dit ne ſe ſoucie pas de nous faire injure, ce qui les rend injurieuſes & offenſantes.

Quelquefois ces idées acceſſoires ne ſont pas attachées aux mots par un uſage commun; mais elles y ſont ſeulement jointes par celui qui s'en ſert : & ce ſont proprement celles qui ſont excitées par le ſon de la voix, par l'air du viſage, par les geſtes, & par les autres ſignes naturels qui attachent à nos paroles une infinité d'idées qui en diverſifient, changent, diminuent, augmentent la ſignification, en y joignant l'image des mouvements, des jugements, & des opinions de celui qui parle. Le ton ſignifie ſouvent autant que les paroles mêmes. Il y a voix pour inſtruire, voix pour flatter, voix pour reprendre ; ſouvent on ne veut pas ſeulement qu'elle arrive juſqu'aux oreilles de celui à qui on parle, mais on veut qu'elle le frape & qu'elle le perce; & perſonne ne trouveroit bon qu'un laquais, que l'on reprend un peu fortement, répondît, *Monſieur, parlez plus bas, je vous entends bien*; parce que le ton fait partie de la réprimande, & eſt néceſſaire pour former dans l'eſprit l'idée qu'on y veut imprimer.

Mais quelquefois ces idées acceſſoires ſont attachées aux mots mêmes, parce qu'elles s'excitent ordinairement par tous ceux qui les prononcent : & c'eſt ce qui fait qu'entre des expreſſions qui ſemblent ſignifier la même choſe, les unes ſont injurieuſes, les autres douces; les unes modeſtes, & les autres impudentes; quelques-unes honnêtes, & d'autres déshonnêtes; parce que, outre cette idée principale en quoi elles conviennent, les hommes y ont attaché d'autres idées qui ſont cauſe de cette diverſité.

C'eſt encore par là qu'on peut reconnoître la différence du ſtyle ſimple & du ſtyle figuré ; & pourquoi les mêmes penſées nous paroiſſent beaucoup plus vives quand elles ſont exprimées par une figure, que ſi elles étoient renfermées dans des expreſſions toutes ſimples. Car cela vient de ce que les expreſſions figurées ſignifient, outre la choſe principale, le mouvement & la paſſion de celui qui parle, & impriment ainſi l'une & l'autre idée dans l'eſprit; au lieu que l'expreſſion ſimple ne marque que la vérité toute nue. Par exemple, ſi ce demi-vers de Virgile, *Uſque adeo ne mori miſerum eſt*, étoit exprimé ſimplement & ſans figure de cette ſorte, *Non eſt uſquadeo mori miſerum*; certes il auroit beaucoup moins de force : & la raiſon en eſt, que la première expreſſion ſignifie beaucoup plus que la ſeconde; car elle n'exprime pas ſeulement cette penſée, que la mort n'eſt pas un ſi grand mal qu'on le croit, mais elle repréſente de plus l'idée d'un homme qui ſe roidit contre la mort & qui l'enviſage ſans effroi; image beaucoup plus vive que n'eſt la penſée même à laquelle elle eſt jointe. Ainſi, il n'eſt pas étrange qu'elle frape davantage, parce que l'âme s'inſtruit par les images des vérités, mais elle ne s'émeut guère que par l'image des mouvements.

Si vis me flere, dolendum eſt
Primum ipſi tibi.

Mais comme le ſtyle figuré ſignifie ordinairement, avec les choſes, les mouvements que nous reſſentons en les concevant & en parlant; on peut juger par là de l'uſage que l'on en doit faire, & quels ſont les ſujets auxquels il eſt propre. Il eſt viſible qu'il eſt ridicule de s'en ſervir dans les matières purement ſpéculatives, que l'on regarde d'un œil tranquile, & qui ne produiſent aucun mouvement dans l'eſprit; car puiſque les figures expriment les mouvements de notre âme, celles que l'on mêle en des ſujets où l'âme ne s'émeut point, ſont des mouvements contre nature & des eſpèces de convulſions : c'eſt pourquoi il n'y a rien de moins agréable que certains prédicateurs qui s'écrient indifféremment ſur tout, & qui ne s'agitent pas moins ſur des raiſonnements philoſophiques, que ſur les vérités les plus étonnantes & les plus néceſſaires pour le ſalut.

Mais lorſque la matière que l'on traite eſt telle qu'elle nous doit raiſonnablement toucher, c'eſt un défaut d'en parler d'une manière sèche, froide, & ſans mouvement; parce que c'eſt un défaut de n'être pas touché de ce que l'on dit. Ainſi, les vérités divines n'étant pas propoſées ſimplement pour être connues, mais beaucoup plus pour être aimées, révérées, & adorées par les hommes; il eſt certain que la manière noble, élevée, & figurée, dont les ſaints Pères les ont traitées, leur eſt bien plus

proportionnée qu'un ſtyle ſimple & ſans figure, comme celui des ſcolaſtiques; puiſqu'elle ne nous enſeigne pas ſeulement ces vérités, mais qu'elle nous repréſente auſſi les ſentiments d'amour & de révérence avec leſquels les Pères en ont parlé; & que, portant ainſi dans notre eſprit l'image de cette ſainte diſpoſition, elle peut beaucoup contribuer à y en imprimer une ſemblable : au lieu que le ſtyle ſcolaſtique, étant ſimple, ſec, aride, & ſans aménité, eſt moins capable de produire dans l'âme les mouvemens de reſpect & d'amour que l'on doit avoir pour les vérités chrétiennes. Le plaiſir de l'âme conſiſte plus à ſentir des mouvements, qu'à aquérir des connoiſſances.

Cette remarque peut nous aider à réſoudre cette queſtion célèbre entre les Philoſophes, *S'il y a des mots déshonnêtes;* & à réfuter les raiſons des ſtoïciens, qui vouloient qu'on pût ſe ſervir indifféremment des expreſſions qui ſont eſtimées ordinairement infâmes & impudentes.

Ils prétendent, dit Cicéron, qu'il n'y a point de paroles ſales ni honteuſes. Car ou l'infamie, diſent-ils, vient des choſes, ou elle eſt dans les paroles. Elle ne vient pas ſimplement des choſes, puiſqu'il eſt permis de les exprimer en d'autres paroles qui ne paſſent point pour déshonnêtes: elle n'eſt pas auſſi dans les paroles conſidérées comme ſons; puiſqu'il arrive ſouvent qu'un même ſon, ſignifiant diverſes choſes & étant eſtimé déshonnête dans une ſignification, ne l'eſt point dans l'autre.

Mais tout cela n'eſt qu'une vaine ſubtilité, qui ne naît que de ce que les Philoſophes n'ont pas aſſez conſidéré ces idées acceſſoires, que l'eſprit joint aux idées principales des choſes; car il arrive de là qu'une même choſe peut être exprimée honnêtement par un ſon, & déshonnêtement par un autre, ſi un de ces ſons y joint quelque autre idée qui en couvre l'infamie, & ſi au contraire l'autre la préſente à l'eſprit d'une manière impudente. Ainſi, les mots *d'adultere*, *d'inceſte*, de *péché abominable*, ne ſont pas infâmes, quoiqu'ils repréſentent des actions très-infâmes; parce qu'ils ne les repréſentent que couvertes d'un voile d'horreur, qui fait qu'on ne les regarde que comme des crimes; de ſorte que ces mots ſignifient plus tôt le crime de ces actions, que les actions mêmes: au lieu qu'il y a de certains mots qui les expriment ſans en donner de l'horreur, & plus tôt comme plaiſantes que criminelles, & qui y joignent même une idée d'impudence & d'effronterie; & ce ſont ces mots-là qu'on appelle *infâmes* & *déshonnêtes*.

Il en eſt de même de certains tours par leſquels on exprime honnêtement des actions qui, quoique légitimes, tiennent quelque choſe de la corruption de la nature : car ces tours ſont en effet honnêtes, parce qu'ils n'expriment pas ſimplement ces choſes, mais auſſi la diſpoſition de celui qui en parle de cette ſorte, & qui témoigne, par ſa retenue, qu'il les enviſage avec peine, & qu'il les couvre autant qu'il peut, & aux autres & à lui-même. Au lieu que ceux qui en parleroient d'une autre manière, feroient paroître qu'ils prendroient plaiſir à regarder ces ſortes d'objets; & ce plaiſir étant infâme, il n'eſt pas étrange que les mots qui impriment cette idée ſoient eſtimés contraires à l'honnêteté. *Voyez* la *Logique* de Port-Royal. (*ANONYME.*)

(N.) TERMES PROPRES, PROPRES TERMES. *Synonymes.* Les uns & les autres ſont ceux qui conviennent à la circonſtance pour laquelle on les emploie.

Les *Termes propres* ſont ceux que l'uſage a conſacrés pour rendre preciſément les idées que l'on veut exprimer. Les *Propres termes* ſont ceux mêmes qui ont été employés par la perſonne que l'on fait parler, ou par l'écrivain que l'on cite.

La juſteſſe dans le langage exige que l'on choiſiſſe ſcrupuleuſement les *Termes propres;* c'eſt à quoi peut ſervir l'étude des différences délicates qui diſtinguent les Synonymes. La confiance dans les citations dépend de la fidélité que l'on a à raporter les *Propres termes* des livres ou des actes que l'on allègue. (*M. BEAUZÉE.*)

TERMINAISON, ſ. f. *Grammaire.* On appelle ainſi, dans le langage grammatical, le dernier ſon d'un mot, modifié, ſi l'on veut, par quelques articulations ſubſéquentes, mais détaché de toute articulation antécédente. Ainſi, dans *Domin-us*, *Domin-i*, *Domin-o*. *Domin-e*, &c, on voit le même radical *Domin*, avec les *Terminaiſons* différentes *us*, *i*, *o*, *e*, & non pas *nus*, *ni*, *no*, *ne*, quoique ce ſoient les dernières ſyllabes.

Terminaiſon & *Inflexion* ſont des termes aſſez ſouvent confondus, quoique très-différents. *Voyez* INFLEXION. (*M. BEAUZÉE.*)

TERRESTRE, TERREUX, TERRIEN. *Syn.* *Terreſtre* ſignifie qui apartient à la terre, qui vient de la terre, qui tient de la nature de la terre: les animaux *terreſtres*, exhalaiſon *terreſtre*, bile ſablonneuſe & *terreſtre*. *Terreſtre* eſt auſſi oppoſé à *Spirituel* & à *Éternel;* la plupart des hommes n'agiſſent que par des vûes *terreſtres* & mondaines. *Terreux* ſignifie qui eſt plein de terre, de craſſe; un viſage *terreux*, des mains *terreuſes*, des concombres *terreux*. Celui qui poſſéde pluſieurs terres étendues, eſt un grand *Terrien:* les eſpagnols diſent que leur roi eſt le plus grand *Terrien* du monde, que le ſoleil ſe lève & ſe couche dans ſon domaine; mais il faut ajouter qu'en feſant ſa courſe, il ne rencontre que des campagnes ruinées & des contrées déſertes. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

TÉTRALOGIE, ſ. f. *Poéſie dramat. des anc.* On nommoit, chez les grecs, *Tétralogie*, quatre pièces dramatiques d'un même auteur, dont les trois premières étoient des tragédies, & la

quatrième ſatirique ou bouffonne : le but de ces quatre pièces, d'un même poète, étoit de remporter la victoire dans les combats littéraires.

On ſait que les poètes tragiques combattoient pour la couronne de la gloire aux dionyſiaques, aux lénées, aux panathénées, & aux chytriaques, ſolennités qui, toutes, à l'exception des panathénées, dont Minerve étoit l'objet, étoient conſacrées à Bacchus. Il falloit même que cette coutume fût aſſez ancienne, puiſque Lycurgue, orateur célèbre, qui vivoit à Athènes du temps de Philippe & d'Alexandre, la remit en vigueur pour augmenter l'émulation parmi les poètes ; il accorda même le droit de bourgeoiſie à celui qui ſeroit proclamé vainqueur aux chytriaques.

Plutarque prétend que, du temps de Theſpis, qui vivoit vers la 60e. olympiade, les poètes tragiques ne connoiſſoient point encore ces jeux littéraires, & que leur ntage ne s'établit que ſous Eſchyle & Phrynicus ; mais les marbres d'Oxford, ainſi qu'Horace, diſent formellement le contraire. Il eſt vrai néanmoins que ces combats entre les auteurs ne devinrent célèbres que vers la 70e. olympiade, lorſque les poètes commencèrent à ſe diſputer le prix par les pièces dramatiques qui étoient connues ſous le nom général de *Tétralogie*, Τετραλογια.

Il eſt ſouvent fait mention de ces *Tétralogies* chez les anciens ; nous avons même, dans les ouvrages d'Eſchyle & d'Euripide, quelques-unes des tragédies qui en ſeſoient partie. On y voit ſous quel archonte elles avoient été jouées, & le nom des concurrents qui leur avoient enlevé ou diſputé la victoire.

Les *Tétralogies* les plus difficiles & les plus eſtimées avoient chacune pour ſujet une des aventures d'un même héros, par exemple, d'Oreſte, d'Ulyſſe, d'Achille, de Pandion, *&c :* c'eſt pourquoi on donnoit à ces quatre pièces un ſeul & même nom, qui étoit celui du héros qu'elles repréſentoient. La Pandionide de Philoclès & l'Oreſtiade d'Eſchyle formoient quatre tragédies, qui rouloient ſur autant d'aventures de Pandion & d'Oreſte.

La première des tragédies qui compoſoient l'Oreſtiade étoit intitulée *Agamemnon ;* la ſeconde, les *Cæphores ;* la troiſième, les *Euménides*. Nous avons encore ces trois pièces ; mais la quatrième, qui étoit le drame ſatyrique, & intitulée *Protée*, ne ſe trouve plus. Or quoique, ſurtout dans l'Agamemnon, il ne ſoit parlé d'Oreſte qu'en paſſant ; cependant comme la mort de ce prince, qui étoit père d'Oreſte, eſt l'occaſion & le ſujet des Cæphores & des Euménides, on donna le nom d'*Oreſtiade* à cette *Tétralogie*.

Ælien (*Hiſt. variar. lib.* II, *c.* viij) nous a conſervé le titre de deux *Tétralogies*, dont les pièces ont encore entre elles quelque affinité. Il dit qu'en la xcj^e^. olympiade ; dans laquelle Exénète d'Agrigente remporta le prix de la courſe, un certain Xénoclès, qui lui étoit peu connu, obtint le prix de *Tétralogie* contre Euripide. Le titre des trois tragédies du premier étoit *Œdipe*, *Lycaon*, & *les Bacchantes*, ſuivies d'*Athamas*, drame ſatyrique. Vous voyez que ces trois pièces, quoique tirées d'hiſtoires différentes, rouloient cependant à peu près ſur des crimes de même nature. Œdipe avoit tué ſon père, Lycaon mangeoit de la chair humaine, & les bacchantes écorchoient quelquefois leurs propres enfants. On peut dire la même choſe de la *Tétralogie* d'Euripide, dont la première tragédie avoit pour titre *Alexandre* ou *Pâris* ; la ſeconde, *Palamède* ; & la troiſième, *les Troyennes :* ces trois ſujets avoient tous raport à la même hiſtoire, qui eſt celle de Troie.

Les poètes grecs ſeſoient auſſi des *Tétralogies*, dont les quatre pièces rouloient ſur des ſujets différents, & qui n'avoient enſemble aucun raport direct ou indirect. Telle étoit une *Tétralogie* d'Euripide, qui comprenoit la *Médée*, le *Philoctète*, le *Dictys*, & les *Moiſſonneurs :* telle étoit encore la *Tétralogie* d'Eſchyle, qui renfermoit pour quatre pièces les *Phynées*, les *Perſes*, le *Glaucus*, & le *Prométhée*.

Le ſcoliaſte d'Ariſtophane obſerve qu'Ariſtarque & Apollonius, conſidérant les trois tragédies ſéparément du drame appelé *Satyre*, les nomment des *Trilogies*, Τριλογια ; parce que les ſatyres, étant d'un genre comique, n'avoient aucune relation, ſoit pour le ſtyle ſoit pour le ſujet, avec les trois tragédies qui étoient le fondement de la *Tétralogie*. Cependant, dans les ouvrages des anciens tragiques, il eſt parlé de *Tétralogie*, & jamais de *Trilogie*.

Sophocle, que les grecs nommoient *le père de la Tragédie*, en connoiſſoit ſans doute d'autant mieux la difficulté, qu'il avoit plus approfondi ce genre d'écrire. C'eſt peut-être pour cette raiſon que, dans les combats où il diſputa le prix de la Tragédie avec Eſchyle, Euripide, Chœrilus, Ariſtée, & pluſieurs autres poètes, il fut le premier qui commença d'oppoſer tragedie à tragédie, ſans entreprendre de faire des *Tétralogies*.

On peut compter Platon parmi ceux qui en avoient compoſé. Dans ſa jeuneſſe, ne ſe trouvant point de talent pour les vers héroïques, il prit le parti de ſe tourner du côté de la Tragédie. Déja il avoit donné aux comédiens une *Tétralogie*, qui devoit être jouée aux prochaines dionyſiaques ; mais ayant par haſard entendu Socrate, il fut ſi frapé de ſes diſcours, que, mépriſant une victoire qui n'avoit plus de charmes pour lui, non ſeulement il retira ſa pièce, mais il renonça au Théâtre & ſe livra entièrement à l'étude de la Philoſophie.

Mais les combats entre les poètes tragiques devinrent ſi célèbres, que, peu de temps après leur établiſſement, Thémiſtocle en ayant donné un, dans lequel Phrynicus fut couronné, ce grand capitaine crut devoir en immortaliſer la mémoire par une inſcription qui eſt venue juſqu'à nous.

La *Tétralogie* d'Euripide, dont nous avons parlé ci-deſſus, fut jouée dans la 87e. olympiade, ſous l'archonte Pythiodore, & l'auteur ne fut couronné que le troiſième; car on ne décernoit, dans tous les combats littéraires, que trois couronnes. On ſait qu'elles étoient de feuilles d'arbre, comme celles des combats gymniques: mais quelle autre récompenſe eût-on employée, ſi l'on conſidère la qualité des concurrents qui étoient quelquefois des rois, des empereurs, des Généraux d'armée, ou les premiers magiſtrats des républiques? Il s'agiſſoit de flatter l'amour propre des vainqueurs, & l'on y réuſſit par là merveilleuſement. Auſſi les poëtes couroient après ces ſortes de couronnes avec une ardeur dont nous n'avons point d'idée. Quand Sophocle, tout jeune, donna ſa première pièce, la chaleur des ſpectateurs, qui étoient partagés entre lui & ſes concurrents, obligea Cimon d'entrer dans le théâtre avec ſes collègues, de faire des libations à l'honneur des dieux, de choiſir pour juges dix ſpectateurs choiſis de chaque tribu, & de leur faire prêter le ſerment avant qu'ils adjugeaſſent la couronne. Plutarque ajoûte, que la dignité des juges échauffa encore l'eſprit des ſpectateurs & des combattants; que Sophocle fut enfin déclaré vainqueur; & qu'Eſchyle, qui étoit un de ſes rivaux, en fut ſi vivement piqué, qu'il ſe retira en Sicile, où il mourut peu de temps après.

Les romains n'imitèrent jamais les *Tétralogies* des grecs, vraiſemblablement par la difficulté de l'exécution. Il arriva même dans la ſuite, chez les grecs, ſoit que les génies ſe fuſſent épuiſés, ſoit que les athéniens euſſent conſervé un goût continuel pour les ouvrages de leurs anciens poëtes tragiques; il arriva, dis-je, qu'on permit aux auteurs qui leur ſuccédèrent, de porter au combat les pièces des anciens poëtes corrigées. Quintilien aſſûre que quelques modernes, qui avoient uſé de cette permiſſion ſur les tragédies d'Eſchyle, s'étoient rendus, par ce travail, dignes de la couronne; & c'eſt peut-être auſſi la ſeule à laquelle nous pouvons aſpirer. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TÉTRAMÈTRE, ſ. m. *Littérat.* Dans l'ancienne Poéſie grèque & latine, c'étoit un vers iambe compoſé de quatre pieds. *Voyez* IAMBIQUE.

Ce mot eſt formé du grec τετρα, *quatre*, & de μετρον, *meſure*. On ne trouve de ces vers que dans les poëtes comiques, comme dans Térence. (*ANONYME.*)

TÉTRASTIQUE, ſ. m. *Belles-Lettres.* Quatrain, ſtance, épigramme, ou autre petite pièce de quatre vers. *Voyez* QUATRAIN. (*ANONYME.*)

THÉATRE ITALIEN, *Littérature.* L'on trouvera, *aux articles* POÈME DRAMATIQUE, TRAGÉDIE, COMÉDIE, PASTORALE, POÈME LYRIQUE, ce qui concerne notre Théâtre; nous allons parler, dans cet article, du Théâtre italien.

Beaucoup de gens ſe perſuadent que toute la richeſſe du *Théâtre italien* conſiſte dans la *Mérope* de Maffei, & que nous ne ſaurions nommer deux comédies qui vaillent la peine d'être lues ou repréſentées. Pour détruire cette opinion, j'entreprends de donner des éclairciſſements ſur la matière dont il eſt queſtion; mais auparavant il convient de retracer ſuccinctement l'origine, les progrès, & l'état actuel du *Théâtre italien*, & de donner une eſpèce de catalogue de nos pièces les plus célèbres.

La Comédie eſt ancienne parmi nous; on en fait communément remonter l'origine juſqu'au Dante. Ce fut en 1301, qu'ayant été exilé de Florence, il compoſa ſon fameux poëme qu'il intitula lui-même *Comédie*. Je n'examinerai point ſi ce titre convient à ſon ouvrage, & ſi le paradis, le purgatoire, & l'enfer peuvent fournir des ſujets de comédie: cette queſtion a été déja diſcutée. On a dit, en faveur du Dante, que la ſatire & le ridicule répandus dans ſon poëme ſuffiſoient pour en juſtifier le titre. Bocace appela de même ſon *Amet* une comédie, quoique ce ne ſoit qu'une narration, & qu'il n'y ait obſervé aucune des règles de la Poéſie dramatique. Mais pour arriver au véritable genre dont il s'agit, c'eſt vers le milieu du quinzième ſiècle que les farces commencèrent en Italie. On n'y avoit pas encore vu de Poéſie en ſcènes, ni de théâtre dreſſé. Ces batelages firent l'amuſement du peuple juſqu'au dix-ſeptième ſiècle, ſans garder cependant toujours la même forme. Après les bateleurs, les bohémiennes montèrent ſur le théâtre. Toutes ces farces ſe jouèrent long temps à Rome & dans toute l'Italie, non ſeulement ſous le maſque, mais à viſage découvert, avec une eſpèce de chant, ſans accompagnement. Enfin l'Arioſte vint, qui donna des règles & des grâces à la Comédie. Avant lui cependant il en avoit paru quelques-unes raiſonnables, comme la *Calandre* du cardinal *Bibiena*, & l'*Amitié* de Jâques *Nardo*; mais le ſiècle de l'Arioſte fut le ſiècle d'or de notre Théâtre. C'eſt alors que l'Italie vit éclorre ce nombre d'excellents poëmes, qui mirent ſa gloire & ſa réputation au niveau de celle des grecs & des latins. Je citerai nos meilleurs auteurs pour garants de cette comparaiſon. *L'Italie*, dit *Creſcimbeni*, *a porté la perfection de la Comédie au point de le diſputer à la Grèce & à l'ancienne Rome.* Je rappellerai le ſentiment de *Gravina*, dont le goût & le diſcernement ne ſont ſuſpects nulle part. *Les italiens*, dit-il dans ſa Poétique, *ont un grand nombre de comédies faites ſur le modèle des anciens; mais il n'y en a point où l'on retrouve plus le ſel & la force comique de Plaute, que dans celles de l'Arioſte, de Machiavel, de l'Arétin, de Bibiena, & du Triſſin.* J'ai raporté le jugement de ces deux perſonnages, moins par une vaine affectation de vouloir faire l'éloge de notre Comédie, que pour les oppoſer aux dédains de ceux qui prononcent ſi légèrement contre le *Théâtre italien*.

Mais, pour reprendre le cours de l'hiſtoire, c'eſt dans ce temps de richeſſe & de fécondité que l'Italie acquit un nouveau genre de Poéſie dramatique; je veux dire la Paſtorale, qui fut inventée par le *Sintio*, & portée par le *Taſſe* à ſa dernière perfection preſque dès ſon origine. A la vérité nous avions déja vu quelque ébauche de Paſtorale dans des églogues & des comédies champêtres; mais ces pièces étoient ſi dépourvues d'ordonnance & d'action, que, ſi on excepte la pureté de la langue & quelques ſaillies, elles n'avoient rien de ce qu'il faut pour le Théâtre. A l'exemple des bergers, on introduiſit des pêcheurs ſur la Scène. Bernardin *Rota*, napolitain, fut l'auteur de cette nouveauté. *Ongaro*, qui fit repréſenter ſon *Alcée* en 1582, y répandit toutes les grâces & toute la beauté dont ce genre étoit ſuſceptible. Enfin on fit entrer la Muſique dans les drames: ce fut l'époque de la corruption & de la décadence du *Théâtre italien*. Bientôt l'envie de flatter les rois & de nourrir la vanité des courtiſans, fit imaginer des héros d'une eſpèce auſſi bizarre que nouvelle; les décorations & les machines achevèrent de ſubjuguer la Poéſie; cette reine du Théâtre devint l'eſclave de la Muſique, de la Perſpective, & de tous les arts qui lui devoient être ſubordonnés. On récitoit auparavant, on ne fit plus que chanter. Le *Jaſon* de *Cigognini*, qui parut à Veniſe en 1644, fut le premier drame de cette eſpèce exécuté publiquement; mais l'invention de la Tragédie en muſique appartient à *Rinuccini*. Le Théâtre a toujours été depuis inondé de ces pièces monſtrueuſes. *Apoſtolo Zeno*, dont on connoît la réputation ſupérieure, & l'abbé *Métaſtaſe*, poète impérial, ont réuſſi à réconcilier Polymnie avec Melpomène; ils ont banni du Théâtre les monſtres & les démons qui les défiguroient, pour y ſubſtituer le charme du ſentiment au merveilleux de la magie. Mais tel eſt cependant l'effet de leurs brillants ouvrages, que l'enchantement de la muſique, la pompe des décorations, & la richeſſe des habillements ont répandu un dégoût général ſur le plaiſir honnête de la Tragédie ſimple. Notre Théâtre eſt tellement perverti à cet égard, qu'il n'y a plus d'eſpérance que le bon goût y ramène la majeſté du véritable héroïque, ni la décence de la ſaine Comédie.

Joignez à cela que la Comédie eſt chez nous entre les mains de charlatans, ſans eſprit & ſans aucune eſpèce d'érudition, qui rempliſſent à l'impromptu un canevas deſſiné à la hâte, & dont tout l'art conſiſte à varier des grimaces pour faire rire; tandis que les meilleurs génies ſe ſont épuiſés des mois entiers, & même des années, avant d'y réuſſir. L'entrée de la Comédie eſt d'ailleurs à ſi bas prix en Italie, que les honnêtes gens, ceux dont le goût & le ſuffrage pourroient le plus contribuer à former & à épurer le Théâtre, n'y vont point; & que ces ſortes de ſpectacles ne ſont fréquentés que par la plus groſſière populace, toujours contente, pourvu que tous les actes finiſſent par une baſtonade d'Arlequin, & la pièce par un double mariage. Mais revenons à la Tragédie.

Elle a commencé par la repréſentation des événements de l'Hiſtoire ſainte. La plus ancienne de ces repréſentations eſt celle d'*Abraham* & *Iſaac*. *Beleari* eſt l'auteur de cette pièce, qui fut jouée pour la première fois en 1449. La ſeconde qui parut fut celle de *S. Jean* & *S. Paul*, compoſée par le vieux Laurent *de Médicis*. Ces pièces étoient aſſûrément de la plus groſſière ſimplicité; mais le ſpectacle étoit auſſi magnifique qu'on pouvoit l'attendre de ces temps-là. Les joûtes, les bals, les feſtins, le changement des décorations, les perſonnages muets, tout concouroit à la ſolennité de ces repréſentations, qui ſe faiſoient la plupart du temps dans les égliſes ou dans les couvents de moines. Rien de plus extravagant & de plus curieux, par le ridicule, que ces ſortes de ſpectacles, où l'on voyoit Jéſus-Chriſt, les anges, la Vierge, & les diables jouer des rôles fort indécents. Je ne cacherai pas que j'ai dans ma bibliothèque environ trois cents pièces de ce genre burleſque, toutes des plus anciennes éditions, & qu'il y en a bien autant & peut-être davantage à Padoue, chez M. *Cempo de S. Pietro*, gentilhomme de mes amis, dont l'eſprit eſt très-cultivé, & que je nomme à titre d'homme de mérite. La Tragédie étoit dans cet attirail bizarre, lorſqu'en 1519, *George Triſſin* fit imprimer à Rome ſa *Sophonisbe*. Les beautés de cette pièce firent voir dès lors que notre langue & notre Poéſie étoient ſuſceptibles de tous les genres de perfection, quoique les Critiques prétendent que nous ſommes bien inférieurs aux grecs & aux latins du côté de la Tragédie. J'avouerai même que c'eſt le ſentiment de *Creſcimbeni*; mais j'ajoûterai ce qu'il dit, *qu'au jugement des plus ſages connoiſſeurs, les autres nations ſont auſſi loin des italiens à cet égard, que les italiens ſont près des anciens*. Notre Tragédie commença à déchoir vers le dix-ſeptième ſiècle, & la corruption des temps l'a toujours fait dégénérer depuis. Ce ſeroit ici le lieu de parler des *Oratorio* & des *Cantates*, eſpèce moderne de Poéſie dramatique; mais outre qu'elle n'a point de raport avec le Théâtre, cet examen me mèneroit trop loin: ainſi, je vas paſſer au catalogue de nos meilleures tragédies & comédies.

Je pourrois indiquer d'abord celui qu'en a donné Léon *Alacci* dans ſa *Dramaturgie*; mais malgré l'immenſité de cet index, il a fait des omiſſions innombrables. *Biſcioni* travailloit aux ſuppléments; j'ignore s'il les a finis. J'y renvoie ceux de nos Critiques qui accuſent encore leur Théâtre d'indigence. Quant à ceux qui ſont moins prévenus & mieux diſpoſés à nous rendre juſtice, il leur ſuffira de connoître nos plus fameuſes pièces, pour avoir une idée générale de notre Littérature à cet égard.

La première qui ſe préſente eſt *Catinie*, comédie de *Polenton*, de Padoue, imprimée en 1400, ſi je ne me trompe, *in*-4°, en très-beau caractère

romain. Il s'en trouve un exemplaire très-bien conditionné dans la bibliothèque de S. Marc à Veniſe. Cette pièce eſt rare & peu connue; je ne me ſouviens pas que perſonne en ait parlé, ſi ce n'eſt *Apoſtolo Zeno*, dans ſon ouvrage contre *Fontanini*.

La ſeconde en date pour l'ancienneté, eſt le *Temple de l'Amour*, par le marquis *Galleotto de Caretto*: j'ai celle-là dans mes recueils.

Les *Écarts de l'Amour*, de *Guazzo*, & le *Timon*, de *Boiardo*, tirés des dialogues de Lucien, furent imprimés à Veniſe en 1528. Je crois pourtant qu'il y a une plus ancienne édition de cette ſeconde comédie.

Le *Cocu* (*il Becco*), & le *Pédant*, comédies de François *Belo*, imprimées à Rome en 1538.

Les *Trois Tyrans*, pièce de *Ricchi*, de Lnques, imprimée en 1533, *in*-4°.

La même année, deua pièces de *Guérin*, pareillement *in*-4°, ſans nom d'auteur ni d'imprimeur.

Quatre comédies (1) de l'*Arioſte*, imprimées d'abord en proſe, puis miſes en vers, & réimprimées en 1562. La même année, l'*Écolière*, autre comédie commencée par l'*Arioſte*, & finie par ſon frère.

Les *Ménechmes* (*i Simillimi*), comédie tirée de Plante, imprimée en 1547, au rang des bonnes pièces d'Italie.

Le *Philoſophe*, l'*Hypocrite*, le *Maréchal*, la *Courtiſane*, & l'*Atlante*, comédies de l'*Arétin*, d'une très-belle édition. Trois de ces pièces ont été imprimées à Vicence, ſous le nom de Louis *Tanſille*, & ſous le titre du *Diſſimulé*, du *Sophiſte*, & du *Maquignon*.

L'*Alchimiſte*, de *Lombardi*; *le Médecin*, de *Caſtellini*; l'*Émilie* & le *Tréſor*, de *Grotto* l'aveugle, ſont des pièces à ne pas omettre.

Grazzini, dit le *Laſca*, a fait pluſieurs comédies. La *Sorcière*, la *Sybille*, la *Bigotte*, le *Parentage*, la *Jalouſie*, & la *Femme extravagante*, ſont de ce nombre; mais celles qu'on regarde comme les meilleures de cet auteur, ſont la *Feſeuſe de paniers* (la *Coſanaria*), & le *Larcin*.

La *Flore*, de Louis *Alamanni*, comédie en vers, dont la meſure ſingulière & bizarre fait tort au fond de la pièce.

Le *Voilier* ou le *Marchand de voiles*, de Nicolas *Maſucci*, de *Recanati*; la *Veuve*, pièce du même auteur en grande partie; & la *Veuve*, par Jean B. *Cini*, ſont encore d'aſſez bonnes comédies.

Mais un des bons auteurs du *Théâtre italien*, c'eſt Jean-Marie *Cecchi*. Ses comédies ſont eſtimées pour la pureté du ſtyle & le ſel des penſées: telles ſont le *Valet*, le *Damoiſeau*, la *Dot*, l'*Enchantement*, l'*Epouſe*, les *Eſprits*, la *Femme eſclave* (*la Schiava*).

Louis *Dolce* eſt l'auteur du *Capitaine*, du *Mari*, du *Garçon*, & du *Ruſiano*, pièce du ſecond ordre.

Le *Sot* & l'*Épine* ſont deua comédies qui mettent le chevalier Léonard *Salviati* parmi les auteurs comiques de la première claſſe.

Le *Diogène accuſé*, de Melchior *Zoppio*, eſt une pièce de la plus rare eatravagance.

La *Clitie* & la *Mandragore*, de *Machiavel*, occupent un rang diſtingué parmi les comédies en proſe.

Il eſt ſorti de l'Académie des ſciences, connue ſous le nom des *Stupides* (*gl'Intronati*), des comédies fort eſtimées, qui furent imprimées en deua volumes *in*-12, l'an 1611. Celles d'Alexandre *Piccolomini* paſſent pour les meilleures de ce recueil.

La *Nourrice*, la *Conſtance*, la *Femme aveugle*, par *Razzi*; le *Fourbe*, les *Extravagances de l'amour*, les *Torts des amants*, par *Caſteletti*; le *Pélerin & le Voleur*, de *Comparini*; l'*Amour écolier*, de *Martini*; & les *Deux Courtiſanes*, par Louis *Dominique*; ſont des meilleures comédies & des plus correctes que nous ayons.

L'*Amant furieux* & la *Fille conſtante*, de Raphaël *Dorghini*.

Un volume *in*-12, de 1560, contient l'*Hermaphrodite*, le *Marinier*, la *Nuit*, le *Pélerin*.

Jean-Baptiſte *de la Porte* mérite un éloge particulier; car il avoit plus de ce génie vraiment comique que la plupart de ceux que j'ai nommés. Cet auteur a fait les *deux Frères rivaux*, les *Frères reſſemblants*, la *Cabaretière*, la *Charbonnière*, la *Porteuſe*, la *Trompeuſe*, la *Furieuſe*, la *Turque*, le *More*, l'*Aſtrologue*, &c. Il y a auſſi une comédie du *Guarini*, intitulée l'*Hydropique*. Octave d'*Iſa*, de Capoue, eſt l'auteur du *Malmarié*, & de pluſieurs autres comédies.

Je pourrois encore doubler au moins ma liſte, avant de venir à nos auteurs modernes les plus connus: mais il faut faire grâce du reſte; car quelle que ſoit la curioſité du lecteur, je doute que ſa patience pût y tenir. Je vas paſſer à l'article des tragédies, qu'on me permettra auſſi d'abréger.

Mettons à la tête de toutes nos tragédies la *Sophoniſbe* du *Triſſin*; & citons l'édition de 1529.

Une autre tragédie du même nom, par *Galleotto de Carretto*, fut imprimée en 1546.

Les *Combats de l'Amour*, tragédie de Marc *Guazzo*, 1528; *Roſemonde*, de Jean *Rucellai*, 1568.

Canacée, tragédie de M. *Sperone Speroni*, à Florence, 1546. *Il Torriſmondo*, tragédie du *Taſſe*, à Vérone, 1587.

L'*Athamante*, tragédie des académiciens connus ſous le nom des *Enchainés* (*Catenati*), 1579.

Romilde, tragédie de *Céſare de Céſari*, 1551.

(1) *La Caſſaria*, *la Lena*, *il Negromante*, *e i Suppoſiti*.

Tancrède, Tragédie de Rodolphe *Campeggio*, à Bologne.

Progné, tragédie de Louis *Dominique*. Il traduiſit une autre pièce du même nom, compoſée en latin par Gregoire *Corraro*, noble vénitien, dont l'ouvrage eſt très-rare. J'ai confronté *Dominique* avec lui-même dans ces deux tragédies ; & j'ai vu qu'il étoit dans l'une auteur original, & dans l'autre ſimple traducteur.

La *Sémiramis*, de Mucio *Manfrédi*, 1598.

La *Tomiris*, d'*Ingegnieri*.

La *Phèdre*, de François *Rozza*, 1578.

Almide, tragédie d'Auguſtin *Dolce*, 1605.

Médée, *Thyeſte*, *Didon*, *Jocaſte*, *Marianne*, tragédies de Louis *Dolce*.

La *Médée*, de Matthée *Galladei*, 1558.

Galatée, *Mérope*, *Polidore*, *Tancrède*, & la *Victoire*, tragédies de Pomponio *Torelli*, à Parme, 1603.

L'*Évandre*, de François *Bracciolini*, 1613.

Le *Céſar*, de Roland *Peſcetti*, à Véſone, 1594.

Le *Soliman*, de Proſper *Bonarelli*, à Florence, 1620.

L'*Ariſtodème*, de Charles de *Dottori*, à Padoue, 1650.

Le *Coradin*, du baron Antoine *Carache*, à Rome, 1694.

La *Mérope*, du marquis *de Maffei*, à Modène, 1714

La *Démodicée*, de Jean-Baptiſte *Recanati*, noble vénitien.

Le jeune *Ulyſſe*, tragédie de l'abbé *Lazzarini*.

La *Polyxène*, & le *Criſpus*, tragédies du marquis *Annibal*, 1715.

Palamède, *Andromède*, *Appius-Claudius*, *Papinien*, & *Servius-Tullius*, tragédies de *Gravina*, travaillées ſur le modèle des grecs.

Le *Libre arbitre*, tragédie de François *Baſſan*, compoſée de perſonnages allégoriques, dans un goût tout à fait ſingulier.

PASTORALES.

On ne peut mieux commencer cet article que par l'*Amynthe* du *Taſſe*, imprimée à Paris en 1615.

Le *Paſtor fido*, du chevalier *Guarini*, à Veniſe, 1602.

La *Phylis de Sciros*, par *Bonarelli*, 1603.

Le *Sacrifice*, paſtorale d'Auguſtin *Beccari*, à Ferrare, 1555.

L'*Aréthuſe*, d'Albert *Lollio*, à Ferrare, 1564.

L'*Égle*, de Jean-Baptiſte *Giraldi*; c'eſt une ſatire.

Le *Repentir amoureux*, paſtorale de Louis *Groto*, 1583.

Caliſto, 1583.

Flore, paſtorale de Magdeleine *Campiglia*, 1588.

Diane (la *Cintia*), paſtorale de Charles *Noci*, 1594.

Philarminde, paſtorale de Rodolphe *Campeggio*, 1605.

Le *Dépit amoureux*, de François *Bracciolini*, 1597.

La *Tancia*, comédie ruſtique, de Michel-Ange *Buonarotti*, à Florence, 1612.

La *Pitié de Diane* (*Diana pietoſa*), paſtorale de Raphaël *Borghini*, à Florence, 1587.

L'*Alcée*, d'Antoine *Ongaro*, 1582.

L'*Amarante*, de *Villefranche*, à Veniſe, 1612. Cette pièce & la précédente ſont de ces dialogues de pêcheurs, qu'on appelle en Italie *Favole peſcatorie*. (*Extrait d'une lettre de M. FARETTI, noble venitien.*)

THÈME, ſ. m. *Grammaire*. Ce mot eſt grec, θέμα, & vient de τίθημι, *pono*; *Thema* (Thème), *poſitio*, *id quod primo ponitur*. Les grammairiens font uſage de ce terme dans deux ſens différents.

I. On appelle communément *Thème* d'un verbe, le radical primitif d'où il a été tiré par diverſes formations. » On appelle *Thème*, en grec, le » préſent d'un verbe, parce que c'eſt le premier » temps que l'on poſe pour en former les autres ». (*Méth. gr.* de Port Royal, *liv. v*, *ch.* vj). Il me ſemble qu'en hébreu le *Thème* eſt moins déterminé, & que c'eſt abſolument le premier & le plus ſimple radical d'où eſt dérivé le mot dont on cherche le *Thème*.

» La manière de trouver le *Thème* (en grec) » eſt donc de pouvoir réduire tous les temps qu'on » rencontre, à leur préſent; ce qui ſuppoſe qu'on » ſache parfaitement conjuguer les verbes en ω, » tant circonflexes que barytons, & les verbes en μι, » tant réguliers qu'irréguliers; & qu'on connoiſſe » auſſi la manière de former ces temps » (*ibid.*) Ainſi, l'inveſtigation du *Thème* grec eſt une eſpèce d'analyſe, par laquelle on dépouille le mot qui ſe rencontre de toutes les formes dont le préſent aura été revêtu par les lois ſynthétiques de la formation, afin de retrouver ce préſent radical, & par là de s'aſſûrer de la ſignification du mot que l'on a décompoſé.

Par exemple, pour procéder à l'inveſtigation du *Thème* de λυσίμους, dont ους terminaiſon annonce un futur premier du participe moyen : j'obſerve 1°. que ce temps ſe forme du futur premier de l'indicatif moyen, en changeant μαι en μενος; d'où je conclus qu'en ôtant μενος & ſubſtituant μαι, j'aurai le futur premier de l'indicatif moyen, λύσομαι : j'obſerve 2°. que ce temps de l'indicatif moyen eſt formé de celui qui correſpond à l'indicatif actif, en changeant ω en ομαι; ſi je mets donc ω à la place de ομαι, j'aurai λύω, futur premier de l'indicatif actif : j'obſerve enfin que ce futur en σω ſuppoſe un *Thème* en ω pur, ou en δω, τω, θω; ainſi, conſultant le lexicon, je trouve λύω, *ſolvo*, d'où vient λύσω, puis λύσομαι, & enfin λυσίμους, *ſoluturus*.

L'inveſtigation du *Thème*, dans la langue hébraïque, eſt auſſi une ſorte d'analyſe, par laquelle on dépouille le mot propoſé des lettres ſerviles, afin de n'y laiſſer que les radicales, qui ſervent alors à montrer l'origine & le ſens du mot. Les hébraïſants entendent par lettres radicales, celles qui, dans toutes les métamorphoſes du mot primitif, ſubſiſtent toujours pour être le ſigne de la ſignification objective; & par lettres ſerviles, celles qui ſont ajoutées en diverſes manières aux radicales relativement à la ſignification formelle, & aux accidents grammaticaux dont elle eſt ſuſceptible. On peut approfondir, dans les Grammaires hébraïques, ce méchaniſme, qui ne peut apartenir à l'*Encyclopédie*, non plus que celui de l'inveſtigation du *Thème* grec.

II. Le ſecond uſage que l'on fait en Grammaire du mot *Thème*, eſt pour exprimer la *poſition* de quelque diſcours dans la langue naturelle, qui doit être traduit en latin, en grec, ou en telle autre langue que l'on étudie. Commencer l'étude du latin ou du grec par un exercice ſi pénible, ſi peu utile, ſi nuiſible même, c'eſt un reſte de preuve de la barbarie où avoient vécu nos aïeux juſqu'au renouvellement des Lettres en France, ſous le règne de François I, le pére des Lettres: car c'eſt à peu près vers ce temps que la méthode des *Thèmes* s'introduiſit preſque partout. Aujourdhui juſtement décriée par les meilleures têtes de la Littérature, perſonne ne peut plus ignorer les raiſons qui doivent la faire proſcrire, & qui n'ont plus contre elle que l'inflexibilité de l'habitude établie par un uſage déja ancien. *Voyez* ÉTUDES, MÉTHODE.

» Au reſte, dit du Marſais (*Préf. d'une Grammaire lat.* §. 6), » je ſuis bien éloigné de déſapprouver, qu'après avoir fait expliquer du latin pendant un certain temps, & après avoir fait obſerver ſur ce latin les règles de la Syntaxe, on faſſe rendre du françois en latin, ſoit de vive voix ſoit par écrit. Je ſuis au contraire perſuadé que cette pratique met de la variété dans les études, qu'elle fait voir de nouveau (& ſous un autre aſpect) la réciprocation des deux langues, & qu'elle exerce les jeunes gens à faire l'application des règles qu'ils ont apriſes dans l'explication, & des exemples qu'ils y ont remarqués. Mais le latin, que le diſciple compoſe, ne doit être qu'une imitation de celui qu'il a vu auparavant.

» Quand votre diſciple ſait bien décliner & bien conjuguer, & qu'il a apris la raiſon des cas dont il a remarqué l'uſage dans les auteurs qu'il a expliqués; vous ferez bien de lui donner à mettre en latin un françois compoſé ſur l'auteur qu'il aura expliqué, en ne changeant guère que les temps & quelques légères circonſtances: mais il faut lui permettre d'avoir l'original devant les yeux, afin qu'il le puiſſe imiter plus aiſément. Pourquoi l'empêcher d'avoir recours à ſon modèle? plus il le lira, plus il deviendra habile; c'eſt à vous à diſpoſer le françois de façon, qu'il ne trouve ni l'ouvrage tout fait ni trop éloigné de l'original ».

On peut encore, quand le diſciple a aquis une certaine force, lui donner le françois de quelque choſe qu'il a déja expliqué, & lui en faire retrouver le latin: vous ferez cela ſur une explication du jour; peu après vous le ferez ſur celle de la veille, enſuite ſur une plus ancienne. Inſenſiblement vous pourrez lui propoſer le françois de quelque trait qu'il n'aura pas encore vu, & lui en demander le latin; vous ſerez sûr de le bien corriger & de lui donner un bon modèle, ſi vous avez pris votre matière dans un bon auteur. Un maître intelligent trouvera aiſément mille reſſources pour être utile; le véritable zèle eſt un feu qui éclaire en échauffant.

» Je ne condanne donc pas, continue du Marſais (*ibid.*), » la pratique de mettre du françois en latin; j'en blâme ſeulement l'abus & l'uſage déplacé ». Ainſi penſe le rédacteur des *Inſtructions pour les profeſſeurs de la Grammaire latine* (§. 14), faites & publiées par ordre du roi de Portugal, à la ſuite de ſon édit ſur le nouveau plan des études d'Humanités, du 27 juin 1759. » Comme, pour compoſer en latin, il faut auparavant ſavoir les mots, les phraſes, & les propriétés de cette langue; & que les écoliers ne peuvent les ſavoir, qu'après avoir fait quelque lecture des livres où cette langue a été dépoſée, pour être comme un Dictionnaire vivant & une Grammaire parlante: les hommes les plus habiles ſoutiennent en conſéquence que, dans les commencements, on doit abſolument éviter de faire faire des *Thèmes* . . . ils ne ſervent qu'à moleſter les commençants, & à leur inſpirer une grande horreur pour l'étude; ce qu'il faut éviter ſur toutes choſes, ſelon cet avis de Quintilien dans ſes Inſtitutions (*lib.* 1, *cap.* 1, §. 4): *Nam id in primis cavere oportet, ne ſtudia, qui amare nondum poteſt, oderit; & amaritudinem ſemel præceptam, etiam ultra rudes annos, reformidet* ». (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TIMIDITÉ, EMBARRAS. *Synonymes.* La *Timidité* eſt la crainte de dire ou de faire quelque choſe de mal. L'*Embarras* eſt l'incertitude de ce qu'on doit dire ou faire.

La *Timidité* ne ſe montre pas toujours au dehors. L'*Embarras* eſt toujours extérieur.

La *Timidité* tient au caractère: l'*Embarras*, aux circonſtances.

On peut être *timide* ſans être *embarraſſé*, & *embarraſſé* ſans être *timide*. Exemple. Cette perſonne eſt naturellement *timide*, par conſidération & par réſerve; mais l'uſage qu'elle a du monde fait qu'elle n'a jamais l'air *embarraſſé*: au contraire, cette autre perſonne n'eſt point *timide*, elle dit

dit tout ce qui lui vient à la bouche ; mais elle devient *embarraſſée* quand elle a dit une ſottiſe. (*D'ALEMBERT.*)

TIRADE, ſ. f. *Littérature.* Expreſſion nouvellement introduite dans la langue, pour déſigner certains lieux communs dont nos poëtes, dramatiques ſurtout, embelliſſent, on pour mieux dire, défigurent leurs ouvrages. S'ils rencontrent par haſard, dans le cours d'une ſcène, les mots de *miſère*, de *vertu*, de *crime*, de *patrie*, de *ſuperſtition*, de *prêtres*, de *religion*, &c ; ils ont dans leurs porte-feuilles une demi-douzaine de vers faits d'avance, qu'ils plaquent dans ces endroits. Il n'y a qu'un art incroyable, un grand charme de diction, & la nouveauté ou la force des idées, qui puiſſent faire ſupporter ces hors-d'œuvres. Pour juger combien ils ſont déplacés, on n'a qu'à conſidérer l'embarras de l'acteur dans ces endroits ; il ne ſait à qui s'adreſſer : à celui avec lequel il eſt en ſcène, cela ſeroit ridicule ; on ne fait pas de ces ſortes de petits ſermons à ceux qu'on entretient de ſa ſituation : au parterre, on ne doit jamais lui parler.

Les *Tirades*, quelque belles qu'elles ſoient, ſont donc de mauvais goût ; & tout homme, un peu verſé dans la lecture des Anciens, les rejettera, comme le lambeau de pourpre dont Horace a dit : *Purpureus, latè qui ſplendeat, unus & alter aſſuitur pannus ; ſed non erat his locus.* Cela ſent l'écolier qui fait l'amplification. (*ANONYME.*)

* TIRET, ſ. m. *Grammaire.* C'eſt un petit trait droit & horizontal, en cette manière —, que les imprimeurs appellent *Diviſion*, & que quelques grammairiens nomment *Trait d'union.*

Les deux dénominations de *Diviſion* & d'*Union* ſont contradictoires, & toutes deux fondées. Quand un mot commence à la fin d'une ligne, & qu'il finit au commencement de la ligne ſuivante, ce mot eſt réellement *diviſé* ; & le *Tiret* que l'on met au bout de la ligne, a été regardé par les imprimeurs comme le ſigne de cette *Diviſion* : les grammairiens le regardent comme le ſigne de l'*Union* des deux parties du mot ſéparées par le fait. C'eſt pourquoi je préfère & je crois qu'il faut préférer le mot de *Tiret*, qui ne contredit ni les uns ni les autres, & qui peut également s'accommoder aux deux points de vûe.

(¶ Quels ſont les uſages de ce caractère orthographique ? Les voici.

I. On vient de l'indiquer. Lorſqu'il n'y a de place à la fin d'une ligne que pour une partie du mot qui doit ſuivre, on place au bout de cette ligne la partie qui peut y entrer, & on y ajoûte le *Tiret* pour avertir de chercher le reſte du mot au commencement de la ligne ſuivante. Ceci demande quelques obſervations.

1°. Il ne faut pas mettre une lettre unique d'un mot à la fin de la ligne, pour porter le reſte à la ligne ſuivante, comme *a-liment*, *é-tourderie*, *i-conoclaſte*, *o-raiſon*, *u-niverſel* Il eſt contraire à l'unité du mot de le diviſer, & le *Tiret* ſert à rétablir cette unité ; quand il ne reſte donc à la fin d'une ligne que la place d'une lettre, il vaut mieux eſpacer davantage les mots précédents, & rejeter la lettre initiale à l'autre ligne où l'on aura le mot entier.

2°. Il faut bien ſe garder de diviſer les lettres d'une même ſyllabe, comme *ca-uſe*, *ind-igné*, *atmoſ-phère*, *deſt-ruction* ; on doit diviſer ainſi ces mots, *cau-ſe*, *indi-gné*, *atmo-ſphère*, *deſtruc-tion*. Chaque ſyllabe ſe prononce en une ſeule émiſſion, ce qui conſtitue une unité indiviſible.

II. On réunit par le *Tiret* les mots radicaux de certains mots compoſés, comme *arc-en-ciel*, *porte-manteau*, *tout-puiſſant*, &c. Mais c'eſt un véritable abus d'employer le *Tiret* entre les mots qui ſont ſimplement en conſtruction, comme *au devant*, *au deſſous*, *au deſſus*, *c'eſt à dire*, *vis à vis*, *peu à peu*, &c. Il ſemble qu'on ait voulu éviter cet abus du *Tiret* dans d'autres cas ſemblables ; & on eſt tombé dans un autre, en ne feſant qu'un Tout des mots raprochés : on a écrit *auprès*, *autour*, *enſuite*, &c ; & il falloit, ou, pour mieux dire, il faut écrire *au près* comme *au loin* ou comme *de près*, *au tour* comme *au bord* ou comme *du tour* ; *en ſuite* comme *en ordre* ou *par ſuite*, &c.

Il y a des mots raprochés par la conſtruction, qui doivent s'écrire ſéparément & ſans *Tiret* quand ils ne préſentent point d'autre ſens que celui qui réſulte du raprochement : Recommander *à Dieu*, Poſer *à plomb*, Venir *à propos*, &c. Mais s'ils préſentent un ſens unique différent de celui du raprochement, il faut les écrire en un ſeul Tout : Dire *adieu* à quelqu'un, Ce mur a perdu ſon *aplomb*, Un heureux *apropos*, &c.

III. On met un *Tiret* après le verbe, quand il eſt ſuivi du pronom qui en eſt le ſujet, ou des mots également ſubjectifs *ce* & *on*, pour quelque raiſon que ſe faſſe cette tranſpoſition : *Irai-je ? Viendrez-vous ? Que fait-il ? Auſſi le croyons-nous*, *Puiſſes-tu réuſſir ! S'y attendoient-elles ? Étoit-ce moi ? Sont-ce vos livres ? Eût-ce été lui-même*, *Que dit-on ?*

IV. Lorſque ces mots *il*, *elle*, *on* ſont ainſi tranſpoſés après un verbe terminé par une voyelle ; on place entre deux un *t* euphonique, que l'on ſépare du verbe par un *Tiret* & du ſujet par un autre. *M'aime-t-elle ? Viendra-t-il ? Les approuva-t-on ? Puiſſe-t-il ſe déſabuſer !* C'eſt une faute de mettre un apoſtrophe au lieu du ſecond *Tiret*, comme bien des gens le font ſans réflexion. *Voyez* T.

V. Lorſqu'après les premières & ſecondes perſonnes de l'Impératif, il y a pour complément l'un des mots *moi*, *toi*, *nous*, *vous*, *le*, *la*, *lui*, *les*, *leur*, *en*, *y* ; on les joint au verbe par un *Tiret* : & l'on met même un ſecond *Tiret*, s'il y a de ſuite deux de ces mots pour complément

de l'Impératif. *Donne-moi*, *Dépêchez-vous*, *Flattons-nous-en*, *Transportez-vous-y*, *Accordez-la leur*, *Rends-le-lui*. On écrit, *Faites-moi lui parler*, & non *Faites-moi-lui parler*; parce que *lui* eſt complément de *parler*, & non pas de *faites*.

VI. On attache auſſi par un *Tiret* au mot précédent les particules poſtpoſitives *ci*, *là*, *çà*, *dà*; par exemple, *ceux-ci*, *ce livre-là*, *oh-çà*, *ouidà*. On écrit cependant *de çà*, *de là*, *venez çà*, *il ira là*, ſans *Tiret*; parce que *çà* & *là*, dans ces exemples, ſont des adverbes, & non des particules. *Voyez* PARTICULE. (*M. BEAUZÉE.*)

TMÈSE, ſ. f. C'eſt une véritable figure de diction, comptée par les grammairiens dans les eſpèces de l'Hyperbate. La *Tmèſe* a lieu, lorſque l'on coupe en deux parties un mot compoſé de deux racines élémentaires, & que l'on insère entre deux un autre mot; comme *Septem ſubjecta trioni* (Virg.) pour *ſubjecta Septentrioni*. *Voyez* HYPERBATE. (*M. BEAUZÉE.*)

TON, ſ. m. *Belles Lettres*. Dans le langage, on appelle *Ton*, le caractère de nobleſſe, de familiarité, de popularité, le degré d'élévation ou d'abaiſſement qu'on peut donner à l'Élocution, depuis le bas juſqu'au ſublime. Ainſi, l'on dit que le *Ton* de la Tragédie & de l'Épopée eſt majeſtueux; que celui de l'Hiſtoire eſt noble & ſimple; que celui de la Comédie eſt familier, quelquefois populaire.

Ton ſe dit auſſi des autres caractères que l'expreſſion reçoit de la penſée, de l'image, du ſentiment. Le *Ton* triſte de l'Élégie, le *Ton* galant du Madrigal, le *Ton* léger de la plaiſanterie, le *Ton* pathétique, le *Ton* ſérieux, *&c.*

On voit par là, que non ſeulement le ſtyle peut avoir, mais qu'il doit avoir pluſieurs *Tons*, relativement aux ſujets que l'on traite & aux perſonnages qu'on fait parler. Et non ſeulement dans les divers genres & ſur des ſujets différens, mais dans le même genre & dans le même ouvrage, le ſtyle doit prendre, ſans détonner, différentes modulations.

. . . . . *Triſtia mœſtum*
Vultum verba decent; iratum, plena minarum;
Ludentem, laſciva; ſevcrum, ſeria dictu. Hor.

Ces règles de convenance ne ſe bornent pas aux ſujets que l'on traite, elles s'etendent juſqu'aux perſonnes qu'on a deſſein d'intéreſſer ou de perſuader en écrivant; & c'eſt dans ces raports que les bienſéances du ſtyle ſont ce que l'art d'écrire a de plus difficile & de plus eſſenciel: *Caput artis decere.* (Cic.)

Dans le même ſens, le langage de la ſociété a ſon *bon Ton* & ſon *mauvais Ton*. Le naturel dans la politeſſe, la délicatesse dans la louange, la fineſſe dans la raillerie, la légèreté dans le badinage, la nobleſſe & la grâce dans la galanterie, une liberté meſurée & décente dans le langage & les manières, & par deſſus tout une attention imperceptible de diſtribuer à chacun ce qui lui eſt dû de diſtinctions & d'égards; c'eſt là, par tout pays, ce que l'on peut appeler le *bon Ton*: le *mauvais Ton* eſt tout le contraire; & juſques là le *bon Ton* n'eſt autre choſe que le bon goût mis en pratique. S'il eſt donc vrai qu'il y ait un bon goût reconnu par toutes les nations cultivées, il ſembleroit que, pour s'aſſûrer d'avoir le *bon Ton*, il ſuffiroit d'aquérir le bon goût. Mais malheureuſement il n'en eſt pas ainſi; & il y a des temps où le *bon Ton* n'a preſque rien de commun avec le bon goût.

Les bienſéances, qui ſont les premières règles du bon goût, ne ſont pas toujours celles du *bon Ton*. Il y a des indécences dont la tournure eſt du *meilleur Ton* dans le monde, comme il y a des politeſſes du *Ton* le plus provincial.

Le *bon Ton*, dans ce qui s'appelle la bonne compagnie, eſt un ſyſtême de convenances, qu'elle s'eſt fait à elle-même & qui lui eſt particulier. Il interdit en général une familiarité déplacée, & par conſéquent tous les mots, tous les tours de phraſe qui ſuppoſent, dans celui qui parle, la négligence des égards qu'il doit à la ſociété. Rien n'eſt plus juſte que cette loi, lorſqu'elle n'eſt pas trop ſévere; mais quelquefois elle eſt mioutieuſe, & le reſſent de la petiteſſe & de la vanité de l'eſprit qui la fait. D'un autre côté, il conſiſte dans une aiſance noble, qui marque, dans celui qui parle, un uſage fréquent du monde; & cette aiſance a ſes degrés de réſerve, de modeſtie, de liberté, de familiarité, qui diſtinguent, par des nuances délicates, le *bon Ton* de l'inférieur, du ſupérieur, & de l'égal. Je me contenterai d'en indiquer quelques exemples.

Lorſqu'un inférieur parle à un homme qualifié, ce n'eſt point par ſon nom, c'eſt par ſa qualité que l'uſage veut qu'il l'appelle: & au contraire, lorſque les gens de qualité parlent entre eux, c'eſt rarement par leur qualité qu'ils s'appellent, c'eſt par leur nom; ils trouveroient trop d'affectation à ſe renvoyer mutuellement leurs titres.

Dans le ſtyle même de la Tragédie, rien de plus en uſage que de dire, en parlant aux perſonnages les plus élevés; *Votre père*, *votre fils*, *votre ſœur*, *votre mère*: & dans le monde, rien n'eſt de plus mauvais *Ton*. Si vous parlez d'une mère à ſa fille, ou d'un fils à ſon père, ou d'un frère à ſa ſœur, le *bon Ton* veut que vous diſiez; *Monſieur* un tel, *Madame* une telle, comme s'ils ne leur étoient rien.

L'on voit même des gens qui ne veulent pas être appelés *mon père* & *ma mère* par leurs enfants: *Monſieur* & *Madame* leur ſemblent moins ignobles, plus diſtingués. Mais y a-t-il rien de plus commun, de plus avili que ces appellations? & les ſubſtituer aux noms ſacrés de la nature, n'eſt-ce pas la plus ridicule des inventions de la vanité?

Digitized by Google

Le *bon Ton* du ſupérieur eſt de queſtionner ſouvent. Le *bon Ton* de l'inférieur eſt de ne queſtionner jamais, ou le plus rarement poſſible.

Le privilège de l'égalité, de la familiarité, de la ſupériorité, eſt de parler à la ſeconde perſonne ; la déférence, le reſpect, la grande politeſſe veulent qu'on parle à la troiſième. C'eſt un uſage qui nous eſt venu d'Italie, avec l'*excellence*, l'*éminence*, & l'*alteſſe*. En Allemagne, on a renchéri ſur cette formule de politeſſe, en ajoutant le pluriel à la tierce perſonne, quoiqu'on ne parle qu'à un ſeul. *Que veulent-ils ? Qu'ordonnent-elles ?*

Parmi les gens qui ne ſont pas très-familiers enſemble, la politeſſe la plus commune défend d'appeler par ſon nom celui à qui on adreſſe la parole directement & ſans équivoque ; mais on affecte de nommer celui à qui l'on veut faire ſentir ſa ſupériorité : cela eſt du *bon Ton*.

Si dans le monde on vous demande des nouvelles de votre femme, de vos enfants, de votre père ; ſi l'on vous parle de votre procès, de la perte que vous avez faite au jeu, de l'incendie de votre maiſon ; il eſt du *bon Ton* de répondre froidement, légèrement, & en peu de mots. Rien de plus ennuyeux pour les autres que de les occuper de ſoi. Toutes les queſtions qu'on vous fait ſur vos intérêts perſonnels ſont des formules de politeſſe dont vous devez ſavoir ne jamais abuſer : mais ſi l'on veut ſavoir la nouvelle du jour, ou une aventure plaiſante, ou une anecdote ſcandaleuſe ; étendez-vous tout à votre aiſe : les détails ſont permis, ils ſont même importants.

Depuis la Cour juſqu'à la gotterie la plus bourgeoiſe, la prétention du *bon Ton* s'étend. Tout le monde, il eſt vrai, convient que la Cour eſt le centre & le modèle du *bon Ton* ; mais, de proche en proche, on ſe flatte d'avoir pris le langage & les manières de ce grand monde. C'eſt le ridicule que Molière a joué tant de fois, ſans avoir pu le corriger. Tel homme nous parle ſans ceſſe du *Ton* de la bonne compagnie, qui paſſe ſa vie dans la mauvaiſe ; telle femme ſe croit l'arbitre des bienſéances, avec qui jamais une femme décente n'a oſé paroître en public.

Je paſſe ſous ſilence une infinité de formules qui compoſent le code du *bon Ton*, & dont l'Uſage ſemble avoir tous les caprices de la Mode, mais où l'on démêle pourtant une certaine Métaphyſique dont le principe eſt toujours le même.

Mais la Cour elle-même eſt-elle toujours un juge infaillible, un modèle des convenances du langage ? Elle a un *Ton* qui la diſtingue, & qui eſt comme ſon ſymbole ; mais ſon *Ton* eſt auſſi variable que ſon eſprit & que ſes mœurs. Le *Ton* d'une Cour galante & voluptueuſe n'eſt pas le *Ton* d'une Cour guerrière ou dévote. Le *Ton* de la Cour de Henri III n'étoit pas le *Ton* de la Cour de Henri IV ; & à bien des égards, le *Ton* de la Cour de Louis XIV ſous madame de Monteſpan, n'étoit pas le même que ſous madame de Maintenon. Ce régne cependant avoit pris un caractère de dignité qui ſe ſoutint, & qui fut véritablement un modèle de bienſéance.

Louis XIV, naturellement porté par l'élévation de ſon âme à tout ce qui étoit noble & décent, avoit perfectionné ce goût naturel dans la ſociété des Mortemart, qui étoit l'école de l'eſprit le plus épuré, le plus délicat, le plus aimable. De là cette politeſſe exquiſe, cette galanterie ingénieuſe, dont il donna le *Ton* à ſa Cour ; & ce *Ton*, une fois donné, fut bientôt celui de la Ville. Ninon Lenclos l'avoit reçu de ſes amants, madame de Maintenon l'avoit pris dans le monde & chez Ninon même. Il s'altéra ſous la régence. Encore le retrouvoit-on dans la liberté même des ſoupers du Régent ; & le tour d'eſprit de ce prince en étoit un précieux reſte : mais les jolies femmes, qui égayoient ſes ſoupers, ne laiſſoient pas d'être d'aſſez mauvais modèles des bienſéances du langage ; & ce n'étoit pas dans leur ſociété que Fontenelle en prenoit des leçons.

Dans une Cour polie, éclairée, élégante, le *bon Ton* ſera comme la quinteſſence du bon goût ; mais pour le rendre inaltérable, il faut, au centre même de cette Cour, une ſociété ſpirituelle & dominante, qui ſerve de modèle & qui donne l'exemple. Alors le ſoin de plaire & le déſir de reſſembler engagera le reſte du grand monde à ſe former ſur ce modèle ; & le *Ton* général de la Cour ſera bon. Mais à moins d'un foyer où le goût s'épure & ſe conſerve comme le feu ſacré, & d'où il ſe répande & ſe communique, il n'eſt pas ſûr de regarder le *Ton* même de la Cour comme une règle conſtamment bonne à ſuivre : car il peut arriver que la Cour ſoit diverſement compoſée ; & ſi le boo eſprit & le bon goût n'y font la loi, il eſt poſſible que le *bon Ton* n'y ſoit qu'une mode fantaſque & paſſagère, qu'un caprice aura établie, & qu'un caprice fera changer.

Dans les États républicains, le mot de *bon Ton* eſt inconnu. Le *Ton* dominant, bon ou mauvais, eſt celui du grand nombre : il eſt l'expreſſion du caractère national. De même, dans les monarchies où il n'y a d'autre Cour que ce qu'exige à la rigueur la dignité du Souverain & le ſervice de ſa perſonne, on ne s'aperçoit preſque pas de la différence de *Ton* entre la Cour & le Public. Ce n'eſt qu'autant que, pour le délaſſement & l'amuſement des princes, il ſe forme autour d'eux une ſociété nombreuſe & agréablement oiſive, que cette ſociété ſe fait à elle-même un langage plus châtié, plus élégant, & plus exquis, ou ſeulement plus recherché. Il y avoit vraiſemblablement un *bon Ton* à la Cour d'Auguſte, aux ſoupers de Mécène ; mais le *bon Ton* de la Cour d'Alexandre étoit le ſien & celui de ſes lieutenants. Céſar avoit formé ſon goût, ſon eſprit, ſon langage à l'école des orateurs ; Alcibiade, à celle de Socrate. On peut remarquer même qu'à meſure qu'une Cour eſt

plus inoccupée, & a plus de loiſir de ſe livrer à la recherche des objets d'agrément, ſon goût, plus cultivé, donne à ſon *Ton* plus d'élégance & plus de politeſſe.

En général, on doit s'attendre que, lors même que le grand monde n'aura pas, du côté de l'eſprit & du goût, aſſez d'avantages pour ſe diſtinguer par des agrémens qui ne ſoient qu'à lui ſeul, il ne laiſſera pas de vouloir ſe faire un langage qui lui ſoit propre; & ce langage ſera, comme ſes livrées, une choſe de fantaiſie. De là toutes les ſingularités mi utieuſes & bizarres qu'on a vues érigées en lois du bel uſage & en maximes du *bon Ton*.

Quel ſera donc, au milieu de tant de variations & d'incertitudes, la règle du *bon Ton* pour un homme de Lettres? La même que celle du goût; l'exemple des hommes qui, de l'aveu de tout un ſiècle de lumieres, ont le mieux obſervé en écrivant les bienſéances du langage. Ce n'étoit point une commère bel-eſprit que Racine conſultoit ſur ſon ſtyle; c'étoit Boileau, c'étoient les écrivains de Port-Royal. Malheur à lui s'il eût pris le *Ton* des précieuſes de Rambouillet, toutes perſuadées qu'elles étoient de leur ſuffiſance infaillible.

Les vrais modèles du *bon Ton*, c'eſt à dire des grâces nobles, de l'élégance, de l'urbanité du langage, c'eſt Racine lui-même, c'eſt madame de Sevigné, c'eſt madame de Maintenon, c'eſt Hamilton, c'eſt La Bruyère, c'eſt Voltaire, dans ce qu'il a écrit à Paris avant ſa vieilleſſe; & ſi jamais leur *Ton* ceſſoit d'être celui du monde & de la Cour, il faudroit encore avoir le courage de s'en tenir à ces modèles.

Lorſqu'un écrivain fait parler des perſonnages dont le *Ton* eſt connu & diſtinctement décidé, il doit imiter leur langage: les originaux de Molière avoient droit de juger s'il les avoit bien copiés. Mais hors de là, l'homme de Lettres a lui-même le droit d'examiner, ſi le *Ton* de ſon ſiècle & du monde où il vit, eſt un bon modèle pour lui. C'eſt pour n'avoir pas eu cette attention & ce diſcernement, que Voiture a gâté ſon ſtyle: c'eſt pour avoir eu le courage oppoſé à la complaiſance de Voiture, que Paſcal a donné au ſien une bonté inaltérable: ſon ſecret fut d'éviter toute manière, & de donner toujours la préférence à l'expreſſion la plus ſimple & au tour le plus naturel (*M. MARMONTEL.*)

TOPIQUE, adj. *Rhétorique.* C'eſt un argument probable qui ſe tire de pluſieurs lieux & circonſtances d'un fait, &c. *Voyez* LIEUX COMMUNS

Topique ſe dit auſſi de l'art ou de la manière d'inventer & de tourner toutes ſortes d'argumentations probables. *Voyez* INVENTION.

Ce mot eſt formé du grec τόπος, *lieu*, comme ayant pour objet les lieux communs qu'Ariſtote appelle *les ſiéges des argumens.*

Ariſtote a traité des *Topiques*; & Cicéron les a commentés pour les envoyer à ſon ami Trébatius, qui apparemment ne les entendoit point.

Mais les Critiques obſervent que les *Topiques* de Cicéron quadrent ſi mal avec les huit livres des *Topiques* qui paſſent ſous le nom d'Ariſtote, qu'il s'enſuit néceſſairement, ou que Cicéron ne s'eſt point entendu lui même, ce qui n'eſt guère probable, ou que les livres des *Topiques* attribués à Ariſtote, ne ſont point tous de ce dernier.

Cicéron définit la *Topique*, *L'art d'inventer des argumens; Diſciplina inveniendorum argumentorum.*

La Rhétorique ſe diviſe auſſi quelquefois en deux parties; qui ſont le jugement, appelé *Dialectique*, & l'invention, appelée *Topique.* *Voyez* RHÉTORIQUE.

Voici ce qu'en dit pour & contre le P. Lami de l'Oratoire, dans ſa *Rhétorique*, liv. *V*, ch. *v.*

» On ne peut douter que les avis que donne » cette Méthode n'ayent quelque utilité: ils font » prendre garde à pluſieurs choſes, dont on peut tirer » des argumentations; ils montrent comme l'on peut » tourner un ſujet de tous côtés, & l'enviſager » par toutes ſes faces. Ainſi, ceux qui entendent » bien la *Topique* peuvent trouver beaucoup de » matière pour groſſir leurs diſcours: il n'y a » rien de ſtérile pour eux; ils peuvent parler ſur » ce qui ſe préſente, autant de temps qu'ils le voudront.

» Ceux qui mépriſent la *Topique* ne conteſtent » point ſa fécondité; ils demeurent d'accord qu'elle » fournit une infinité de choſes: mais ils ſoutiennent que cette fécondité eſt mauvaiſe, que ces » choſes ſont triviales, & que par conſéquent la » *Topique* ne fournit que ce qu'il ne faudroit pas » dire. Si un orateur, diſent-ils, connoît à fond » le ſujet qu'il traite . . . . il ne ſera pas néceſſaire qu'il conſulte la *Topique*, qu'il aille de » porte en porte fraper à chacun des lieux communs, où il ne pourroit trouver les connoiſſances néceſſaires pour décider la queſtion dont » il s'agit. Si un orateur ignore le fond de la » matière qu'il traite, il ne peut atteindre que la » ſurface des choſes; il ne touchera point le nœud » de l'affaire: de ſorte qu'après avoir parlé long » temps, ſon adverſaire aura ſujet de lui dire ce » que S. Auguſtin diſoit à celui contre qui il » écrivoit: Laiſſez ces lieux communs, qui ne » diſent rien; dites quelque choſe; oppoſez des » raiſons à mes raiſons; & venant au point de la » difficulté, établiſſez votre cauſe, & tâchez de » renverſer les fondements ſur leſquels je m'appuie. » *Separatis locorum communium nugis, res cum* » *re, ratio cum ratione, cauſa cum cauſâ conſligat.*

» Si l'on veut dire, en faveur des lieux communs, » qu'à la vérité ils n'enſeignent pas tout ce qu'il » faut dire, mais qu'ils aident à trouver une infinité de raiſons qui ſe fortifient les unes les » autres: ceux qui prétendent qu'ils ſont inutiles, » répondent que, pour perſuader, il n'eſt beſoin » que d'une ſeule preuve qui ſoit forte & ſolide;

» & que l'Éloquence conſiſte à étendre cette preuve, » & à la mettre dans ſon jour afin qu'elle ſoit » aperçue : car les preuves qui ſont communes » aux accuſés & à ceux qui accuſent, dont on peut ſe » ſervir pour détruire & pour établir, ſont foibles ; » or celles qui ſe tirent des lieux communs ſont de » cette nature ».

D'où il conclut que la *Topique* approche fort de cet art de Raymond Lulle, dont l'auteur de la *Logique* de Port-Royal a dit, que c'étoit un art qui aprend à diſcourir ſans jugement des choſes qu'on ne ſait point. Or il eſt bien préférable, dit Cicéron, d'être ſage & de ne pouvoir parler, que d'être parleur & d'être impertinent. *Mallem indiſertam ſapientiam quam ſtultitiam loquacem.*

La *Topique* eſt reléguée dans les écoles, & les grands orateurs ne ſuivent pas cette route pour arriver à la belle Éloquence. (*ANONYME.*)

(N.) TOPOGRAPHIE, ſ. f. Eſpèce particulière de Deſcription, qui a pour objet le lieu de la ſcène où un évènement s'eſt paſſé. *Voyez* DESCRIPTION.

Dans le réduit obſcurr d'une alcove enfoncée,
S'élève un lit de plumé à grands frais amaſſée ;
Quatre rideaux pompeux, par un double contour,
En defendent l'entrée a la clarté du jour.

Boileau.

Voici une *Topographie* de la main de Boſſuet : *Quel objet ſe préſente à mes ieux ? Ce ne ſont pas ſeulement des hommes à combattre : ce ſont des montagnes inacceſſibles ; ce ſont des ravines & des précipices d'un côté ; c'eſt, de l'autre, un bois impénétrable, dont le fond eſt un marais ; & derrière des ruiſſeaux, de prodigieux retranchements : ce ſont partout des forts élevés, & des forêts abattues qui traverſent des chemins affreux ; & au dedans, c'eſt Merci avec ſes braves bavarois, enflés de tant de ſuccès & de la priſe de Fribourg.*

En voici une autre de Fléchier, dans l'Oraiſon funèbre de la reine : *Voyons-la dans ces hopitaux où elle pratiquoit ſes miſéricordes publiques : dans ces lieux, où ſe ramaſſent toutes les infirmités & tous les accidents de la vie humaine ; où les gémiſſements & les plaintes de ceux qui ſouffrent, rempliſſent l'ame d'une triſteſſe importune ; où l'odeur qui s'exhale de tant de corps languiſſants, porte dans le cœur de ceux qui les ſervent le dégoût & la défaillance ; où l'on voit la douleur & la pauvreté exercer à l'envi leur funeſte empire ; & où l'image de la miſère & de la mort entre preſque par tous les ſens.*

On peut voir encore, dans le Télémaque (*L.* xviij), la belle *Topographie* des environs de la caverne de l'Achéron, & une infinité d'autres dont eſt rempli ce livre admirable, où brillent également l'humanité, les grâces, & la ſageſſe.

Topographie eſt tiré du grec τόπος, *locus*, & γράφω, *ſcribo* ou *pingo* ; le ſens littéral du mot eſt donc *Deſcription d'un lieu.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TOUT, CHAQUE. *Synon.* Ces deux mots déſignent également la totalité des individus de l'eſpèce exprimée par le nom appellatif avant lequel on les place. Voilà juſqu'où va la ſynonymie de ces deux termes.

Mais *Tout* ſuppoſe uniformité dans le détail, & exclut les exceptions & les différences : *Chaque*, au contraire, ſuppoſe & indique néceſſairement des différences dans le détail.

Tout homme a des paſſions ; c'eſt une ſuite néceſſaire de la nature humaine. *Chaque homme* a ſa paſſion dominante ; c'eſt une ſuite néceſſaire de la diverſité des tempéraments. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TOUT, TOUT LE, TOUS LES. *Syn.* Quoique le mot *Tout* déſigne toujours une totalité ; il la marque cependant diverſement, ſelon la manière dont il eſt conſtruit.

Tout, au ſingulier & employé ſans l'article *le* avant un nom appellatif, eſt lui-même article univerſel collectif ; il marque la totalité des individus de l'eſpèce ſignifiée par le nom, & les fait conſidérer tous le même aſpect & comme ſuſceptibles du même attribut, ſans aucune différence diſtinctive.

Tout, au ſingulier & ſuivi de l'article indicatif *le* avant un nom appellatif, eſt alors un adjectif phyſique qui exprime la totalité, non des individus de l'eſpèce, mais des parties intégrantes qui conſtituent l'individu.

De là vient l'énorme différence de ces deux phraſes : » *Tout homme* eſt ſujet à la mort, *Tout* » *l'homme* eſt ſujet à la mort ». La première veut dire, qu'il n'y a pas un ſeul homme qui ne ſoit ſujet à la mort ; vérité dont la méditation peut avoir une influence utile ſur la conduite des hommes. La ſeconde ſignifie qu'il n'y a aucune partie de l'homme qui ne ſoit ſujète à la mort ; erreur dont la croyance pourroit entrainer les plus grands déſordres.

Tous, au pluriel & ſuivi de *les* avant un nom appellatif, reprend la fonction d'article univerſel collectif, & marque la totalité des individus de l'eſpèce ſans exception, comme *Tout* ſans *Le* au ſingulier : voici la différence qu'il y a alors entre les deux nombres.

Tout, au ſingulier, marque la totalité phyſique des individus de l'eſpèce, dans le cas où l'attribut eſt en matière néceſſaire : & c'eſt pour cela qu'alors on ne doit pas le joindre à *Le*, qui a la même deſtination (*voyez* LE, LA, LES) ; il y auroit périſſologie, puiſqu'il y auroit inutilement double indication du même point de vûe. *Tous*

les, au pluriel, marque la totalité phyſique des individus de l'eſpèce, dans les cas où l'attribut eſt en matière contingente : *Les* eſt alors le ſigne convenu de la poſſibilité des exceptions; mais cette poſſibilité peut exiſter ſans le fait; & pour le marquer, quand il eſt néceſſaire, on joint *Tous* avec *Les*, afin de déclarer formellement exclues les exceptions que *Les* pourroit faire ſoupçonner.

S'il eſt queſtion, par exemple, d'un détachement de trois-cents hommes, que l'on a d'abord crus enlevés avec leurs équipages; il y aura bien de la différence entre dire : » *Les ſoldats* repa» rurent, mais *les bagages* ne revinrent pas »; & dire » *Tous les ſoldats* reparurent, mais *tous les* » *bagages* ne revinrent pas ».

Par la première phraſe, on fait entendre ſeulement que le gros de la troupe reparut, ſans répondre numériquement des trois-cents; & que rien des bagages ne revint, ou du moins qu'il en revint bien peu de choſe : par la ſeconde phraſe, on aſſûre ſans exception que les trois-cents ſoldats reparurent, mais on fait entendre qu'il ne revint qu'une partie des bagages. Dans la première, on affirme la rentrée de la totalité morale des ſoldats, & l'on nie le retour de la totalité morale des bagages : dans la ſeconde, on aſſûre la rentrée de la totalité phyſique des trois cents ſoldats, & l'on nie le retour de la totalité phyſique des bagages. (*M. Beauzée.*)

* TRADUCTION, VERSION. *Synonymes.*

(¶ La *Traduction* eſt en langue moderne; & la *Verſion*, en langue ancienne. Ainſi, la Bible françoiſe de Saci eſt une *Traduction*; & les Bibles latines, grèques, arabes, & ſyriaques, ſont des *Verſions*.

Les *Traductions*, pour être parfaitement bonnes, ne doivent être ni plus ornées ni moins belles que l'original. Les anciennes *Verſions* de l'Écriture ſainte ont aquis preſque autant d'autorité que le texte hébreu.

Une nouvelle *Traduction* de Virgile & d'Horace pourroit encore plaire après toutes celles qui ont paru. L'auteur & le temps de la *Verſion* des Septante ſont inconnus.) (*L'abbé Girard.*)

On entend également, par ces deux mots, la copie, qui ſe fait dans une langue, d'un diſcours premièrement énoncé dans une autre; comme d'hébreu en grec ou en latin, de grec en latin ou en françois, du latin en françois ou en italien, *&c.* Mais l'Uſage ordinaire nous indique que ces deux mots diffèrent entre eux par quelques idées acceſſoires, puiſque l'on emploie l'un en bien des cas où l'on ne pourroit pas ſe ſervir de l'autre. On dit, en parlant des ſaintes Écritures, La *Verſion* des Septante, La *Verſion* vulgate; & l'on ne diroit pas de même, La *Traduction* des Septante, La *Traduction* vulgate : on dit, au contraire, que Vaugelas a fait pour ſon temps une bonne *Traduction* de Q. Curce, & l'on ne pourroit pas dire qu'il en a fait une bonne *Verſion*.

(¶ L'abbé Girard croit que les *Traductions* ſont en langue moderne; & les *Verſions*, en langue ancienne : il n'y voit point d'autre différence. Pour moi, je crois que celle-là même eſt fauſſe : puiſque l'on trouve, par exemple, dans Cicéron, de bonnes *Traductions* latines de quelques morceaux de Platon; & que l'on fait faire aux jeunes étudiants des *Verſions* du grec & du latin dans leur langue maternelle.)

Il me ſemble que la *Verſion* eſt plus littérale, plus attachée aux procédés propres de la langue originale, & plus aſſervie dans ſes moyens aux vûes de la conſtruction analytique; & que la *Traduction* eſt plus occupée du fond des penſées, plus attentive à les préſenter ſous la forme qui peut leur convenir dans la langue nouvelle, & plus aſſujétie dans ſes expreſſions aux tours & aux idiotiſmes de cette dernière langue.

La *Verſion* littérale trouve ſes lumières dans la marche invariable de la conſtruction analytique, qui ſert à lui faire remarquer les idiotiſmes de la langue originale & à lui en donner l'intelligence, en rempliſſant ou indiquant le rempliſſage des vides de l'Ellipſe, en ſupprimant ou expliquant les rédondances du Pléonaſme, en ramenant ou rappelant à la rectitude de l'ordre naturel les écarts de la conſtruction uſuelle.

La *Traduction* ajoûte, aux découvertes de la *Verſion* littérale, le tour propre du génie de la langue dans laquelle elle s'explique : elle n'emploie les ſecours analytiques, que comme des moyens qui font entendre la penſée; mais elle doit la rendre, cette penſée, comme on la rendroit dans le ſecond idiome, ſi on l'avoit conçue de ſoi-même ſans la puiſer dans une langue étrangère. Il n'en faut rien retrancher, il n'y faut rien ajouter; ce ne ſeroit plus ni *Verſion* ni *Traduction*, ce ſeroit un Commentaire ou une Imitation.

(¶ La *Verſion* ne doit être que fidèle & claire. La *Traduction* doit avoir de plus de la facilité, de la convenance, de la correction, & le ton propre à la choſe conformément au génie du nouvel idiome.)

L'art de la *Traduction* ſuppoſe néceſſairement celui de la *Verſion*; & de là vient que les premiers eſſais de *Traductions* que l'on fait faire aux jeunes gens dans les collèges, du grec ou du latin en françois, ſont très-bien nommés des *Verſions* : ces premiers eſſais ne peuvent & ne doivent être autre choſe.

Les *Verſions* latine, grèque, arabe, ſyriaque, *&c.* de l'Écriture ſainte, n'en ſont pas des *Traductions*; parce que les auteurs ont tâché, par reſpect pour le texte ſacré, de le ſuivre littéralement, & de mettre en quelque ſorte l'hébreu même à la portée du vulgaire ſous les ſimples apparences

du latin, du grec, de l'arabe, du syriaque, *&c*, dont ils empruntoient les mots : mais ce n'étoit pas leur intention de raprocher l'hébraïsme du génie de la langue dans laquelle ils écrivoient. *Miserunt judæi ab Jerosolimis sacerdotes & levitas ad eum, ut interrogarent eum : Tu quis es ?* (Joan. I. 19) Voilà des mots latins, mais point de latinité, parce que ce n'étoit point l'intention de l'auteur ; c'eſt l'hébraïſme tout pur qui perce d'une manière évidente dans cette interrogation directe, *Tu quis es ?* les latins auroient preferé le tour oblique, *quis esset* ; & alors ils auroient dit *ut quærerent ab eo* ou quelque autre phraſe latine, au lieu de *ut interrogarent eum :* mais l'intégrité du texte original auroit été compromiſe.

Nous pouvons donc avoir en françois *Verſion* & *Traduction* du même texte, ſelon la manière dont on le rendroit dans notre langue. Tenons-nous-en au même verſet.

Les juifs lui envoyèrent de Jéruſalem des prêtres & des lévites, afin qu'ils le queſtionnaſſent, Qui es-tu ? Voilà la *Verſion* françoiſe.

Adaptons le tour de notre langue à la même penſée, & diſons : *Les juifs lui envoyèrent de Jéruſalem des prêtres & des lévites, pour lui demander qui il étoit :* & nous en aurons une *Traduction* françoiſe.

» Quand il s'agit, dit l'abbé Batteux (*Cours de Bell. Lettr.* Part. *III*, ſect. *jv*), » de repréſenter dans une autre langue les choſes, les » penſées, les expreſſions, les tours, les tons » d'un ouvrage ; les choſes telles qu'elles ſont, » ſans rien ajouter, ni retrancher, ni déplacer ; » les penſées dans leurs couleurs, leurs degrés, » leurs nuances ; les tours qui donnent le feu, » l'eſprit & la vie au diſcours ; les expreſſions naturelles, figurées, fortes, riches, gracieuſes, » délicates, *&c* ; & le tout d'après un modèle qui » commande durement, & qui veut qu'on lui » obéiſſe d'un air aiſé : il faut, ſinon autant de » génie, du moins autant de goût pour bien *traduire* que pour compoſer. Peut-être même en » faut il davantage. L'auteur qui compoſe, conduit ſeulement par une ſorte d'inſtinct toujours » libre, & par ſa matière qui lui préſente des » idées qu'il peut accepter ou rejeter à ſon gré, » eſt maître abſolu de ſes penſées & de ſes expreſſions : ſi la penſée ne lui convient pas, ou » ſi l'expreſſion ne convient pas à la penſée, il » peut rejeter l'une & l'autre ; *quæ desperat tractata nitescere posse relinquit.* Le *Traducteur* » n'eſt maître de rien ; il eſt obligé de ſuivre » partout ſon auteur, & de ſe plier à toutes ſes » variations avec une ſouplesſe infinie. Qu'on en » juge par la variété des tons qui ſe trouvent néceſſairement dans un même ſujet, & à plus forte » raiſon dans un même genre . . . . Pour rendre » tous ces degrés, il faut d'abord les avoir bien » ſentis, enſuite maîtriſer à un point peu commun » la langue que l'on veut enrichir de dépouilles » étrangères. Quelle idée donc ne doit-on pas » avoir d'une *Traduction* faite avec ſuccès ? »

Rien de plus difficile en effet & rien de plus rare qu'une excellente *Traduction*, parce que rien n'eſt ni plus difficile ni plus rare, que de garder un juſte milieu entre la licence du commentaire & la ſervitude de la lettre. Un attachement trop ſcrupuleux à la lettre détruit l'eſprit, & c'eſt l'eſprit qui donne la vie : trop de liberté fait diſparoître les traits caractériſtiques de l'original, & l'on en fait une copie infidèle.

(¶ En général, on ne ſauroit ſe tenir trop près du texte original qu'on veut *traduire*, tant qu'on peut le faire ſans choquer le génie de la langue dans laquelle on prétend le faire paſſer. C'eſt le moyen le plus ſur & peut-être l'unique, pour me ſervir des termes de l'abbé Batteux, » de repréſenter les choſes, les penſées, les expreſſions, » les tours, les tons d'un ouvrage ; les choſes » telles qu'elles ſont, ſans rien ajouter, ni retrancher, ni déplacer ; les penſées dans leurs couleurs, leurs degrés, leurs nuances ; les tours qui » donnent le feu, l'eſprit, la vie au diſcours ; les » expreſſions naturelles, figurées, fortes, riches, » gracieuſes, délicates, *&c* ». Auſſi eſt-ce, au jugement des plus grands maîtres, une loi inviolable de l'art de *traduire*, & preſque la ſeule ſur laquelle ils inſiſtent diſtinctement.

Cicéron, parlant de ſon travail ſur les harangues que Démoſthène & Eſchine avoient prononcées l'un contre l'autre, » Je les ai rendues, dit-il, non » en ſimple *Traducteur*, mais en orateur ; avec » le même fonds de penſées, préſentées ſous les » mêmes formes qui en ſont comme les caractères » diſtinctifs, & avec des expreſſions conformes au » génie de notre langue : ainſi, je n'ai point été » aſtreint à rendre mot pour mot ; mais j'ai conſervé le genre & l'énergie de tous les termes ; » car je me ſuis cru comptable au lecteur, non » du nombre des mots, mais, pour ainſi dire, » de leur poids ». *Nec converti ut* Interpres, *sed ut orator ; sententiis iisdem, & earum formis tanquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis : in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omnium verborum vimque servavi ; non enim ea me annumerare lectori putavi oportere, sed tanquam appendere.* De opt. gen. Orat. V. 14.

Si l'orateur romain s'eſt permis de s'éloigner du texte littéral, ce n'eſt donc que parce qu'il ne prétendoit pas faire une ſimple *Traduction ;* il vouloit, ſur les idées des deux orateurs grecs, eſſayer les couleurs que la langue latine pouvoit ſubſtituer au coloris de l'atticiſme. Dès qu'il ſe propoſe de *traduire*, il s'aſtreint à la fidélité la plus ſcrupuleuſe & il s'attache étroitement à la lettre. *Totidem fere verbis* interpretatus *sum*, dit-il dans un endroit (III. *De fin.* xxxj. 100.) Et dans un autre (III. *Tusc.* xviij. 41) : *Fungar enim, jam*

Interpretis *munere*, *ne quis me putet fingere*; réflexion qui fait ſentir le beſoin de la fidélité dans une *Traduction*, pour inſpirer au lecteur une juſte confiance : il donne enſuite à ſa manière le paſſage qu'il annonce, puis il conclut : *Hæc Epicuro confitenda ſunt ; aut ea, quæ modo* EXPRESSA AD VERBUM *dixi, tollenda de libro.* (*Ibid.* xix. 43.) On voit que ſa fidélité conſiſte à rendre exactement le ſens de chaque mot; *expreſſa ad verbum.*

Horace eſt évidemment du même avis, dans ce paſſage de ſon *Art poétique* (131—134), ſi ſouvent allégué à contre-ſens;

Publica materies privati juris erit; ſi
Nec circa vilem patulumque moraberis orbem,
Nec VERBUM VERBO *curabis* REDDERE FIDUS
INTERPRES :

on voit bien que le dernier vers expoſe la manière dont doit procéder un fidèle *Traducteur* : c'eſt ainſi que l'a interprété Jouvenci ; *ſi non exſcribas ad verbum ſingulas ſcriptoris quem tibi delegeris imitandum ſententias, perinde quaſi* FIDELIS INTERPRES, *non poëta, fores.* Jean Bond, dont le commentaire eſt ſi fort eſtimé, l'entend de la même manière; *ſi non ſtudebis, ut* FIDUS INTERPRES, *auctorem tuum, quem imitandum tibi propoſuiſti,* VERBATIM EXPRIMERE.

Je ne dois pas diſſimuler que le P. Sanadon penſe, d'après M. Dacier, qu'Horace blâme ici cette fidélité ſuperſtitieuſe des *Traducteurs* qui ſuivent trop la lettre : » En effet, dit l'académicien, » les mots & les ſyllabes des plus excellents origi» naux ne ſont de l'eſſence de la choſe que dans » l'eſprit des pédants «.

Oui ſans doute, Horace blâme ici l'attachement ſcrupuleux à la lettre, dans un poëte qui prétend s'approprier une matière déja connue & traitée, parce qu'il ne doit être qu'imitateur : mais loin de condanner cet attachement dans un *Traducteur*, il en tire un éloge, *fidus Interpres*; ſelon lui, *verbum verbo reddere* eſt un devoir qu'exige d'un *Traducteur* la *fidélité* qu'il doit à ſon original. M. Dacier cite pourtant en faveur de ſon opinion un paſſage de Cicéron; & c'eſt le même que j'ai cité plus haut (*De opt. gen. Orat.* V. 14), pour établir au contraire la néceſſité de s'en tenir autant qu'il eſt poſſible au ſens littéral : je prie le lecteur de voir qui en a mieux ſaiſi l'eſprit, de M. Dacier ou de . . . ce n'eſt pas *de moi* que je veux dire, mais de Cicéron, qui s'eſt aſſujéti au littéral quand il s'eſt propoſé de *traduire*; faut-il mettre ce grand homme au nombre des pédants? & cette qualification ne convient-elle pas plus tôt à un littérateur qui cite les anciens à contre-ſens? Je dis à *contre-ſens*, & j'en ai pour garant M. Huet, ce prélat auſſi diſtingué par ſon goût que par ſon érudition. Voici ſon commentaire ſur le texte de Cicéron :

Unde illud prorsùs efficitur, quicumque ſententiis iiſdem & earum formis, verbis ad vernaculam conſuetudinem aptis, vi verborum & genere ſervato, iiſque appenſis non numeratis, auctorem convertat; eum Oratorem, ſi forte, aut aliud quidvis agere, non Interpretem : *quiſquis vero non ſententias modo ſententiis exæquet, ſed* verbum *etiam* pro verbo reddat; *nec verba ſolum appendat lectori, ſed annumeret; eum demum* Interpretis *munere fungi.* Interpretis *autem neque officium neque nomen his orationibus affectare ſe palàm declarat Cicero; ut ex his etiam clariùs liquet, quæ habentur in ejuſdem præfationis calce.* Quæ ſi à græcis omnia converſa non erunt, tamen ut generis ejuſdem ſint elaboravimus. (*De Interpret.* I, pag. 47.)

Eſſayons de faire l'application de cette règle, bien conſtatée, à quelques *Traductions* eſtimées.

I. *Inveſtigemus hunc igitur, Brute, ſi poſſumus, quem nunquam vidit Antonius, aut qui omninò nullus unquam fuit : quem ſi imitari atque exprimere non poſſumus, (quod idem ille vix Deo conceſſum eſſe dicebat); at qualis eſſe debeat poterimus fortaſſe dicere.* (Cic. *Orat.* V. 19.)

Cherchons donc, mon cher Brutus, cet orateur qu'Antoine n'avoit jamais vu, ou plus tôt qui n'a jamais exiſté : & ſi nous ne pouvons en donner une vive & fidèle peinture, (talent qui, au raport de ce grand homme, étoit à peine accordé à la Divinité); tâchons du moins d'en marquer ici les caractères & les attributs. (*Trad. de* l'Orateur, *par l'abbé* COLIN.)

On voit d'abord que le *Traducteur* n'a tenu aucun compte des deux mots *ſi poſſumus* du premier membre : première infidélité.

Il me ſemble en ſecond lieu que ces mots, *quem ſi imitari atque exprimere non poſſumus*, ne déſignent pas la peinture oratoire que Cicéron ou tout autre pourroit faire de l'Orateur parfait, & dont toutefois le *Traducteur* donne l'idée : car 1°. l'intention de Cicéron eſt de donner en effet dans ſon ouvrage une peinture fidèle de l'Orateur; 2°. il ſeroit d'autant plus ridicule d'accorder à peine à la Divinité le talent de peindre l'Orateur, qu'il doit être bien plus difficile encore d'en avoir le mérite original; 3°. quand Cicéron ajoûte, *qualis eſſe debeat poterimus fortaſſe dicere*, il promet effectivement cette peinture, & ne déſeſpère pas de la rendre fidèle. Le mot *exprimere* me ſemble avoir trompé l'abbé Colin : mais le ſens en étoit bien clairement déterminé 1°. par *imitari*, qui y eſt joint comme à peu près ſynonyme; 2°. par le principe que Cicéron a adopté de Platon, & qu'il annonce comme la règle qu'il va ſuivre : *Perfectæ eloquentiæ ſpeciem animo videmus, effigiem auribus quærimus. Imitari* c'eſt Imiter; & *Exprimere* c'eſt Montrer au dehors, Rendre ſenſible, Réaliſer ſenſiblement l'idée abſtraite de l'Orateur

l'Orateur parfait. Je crois donc que Cicéron veut dire : » Et quoique nous ne puissions imiter cet » Original ni le réaliser (ce qu'Antoine croyoit » à peine possible à la Divinité) ; peut-être vien- » drons-nous à bout du moins d'en exposer les qua- » lités nécessaires ».

1°. Je rends le *Si* latin par *Quoique* : on sait bien qu'il a souvent cette signification ; & c'est l'opposition apparente des deux membres réunis par cette conjonction, qui en détermine ici le sens comme partout ailleurs.

2°. La manière dont je *traduis* la parenthèse, me semble rendre le sens de Cicéron & celui d'Antoine d'une manière plus raisonnable & plus digne d'eux que celle de l'abbé Colin : il n'étoit pas possible que deux hommes aussi éclairés ne crussent pas Dieu même assez parfait pour être excellent orateur, & encore moins pour en donner une vive & fidèle peinture ; mais il est possible que l'un & l'autre ayent voulu employer l'Hyperbole, pour mieux marquer l'impossibilité où sont les hommes de réaliser parfaitement l'idée complète de l'Orateur : c'est tout ce que le *Traducteur* devoit remarquer dans sa note, en observant que le *vix Deo* ne tendoit qu'à assûrer plus énergiquement cette impossibilité. Au reste, *idem ille* n'est pas rendu par *ce grand homme* ; & c'étoit mal choisir le moment de qualifier ainsi Antoine, que d'attendre qu'on lui fît dire une impiété ou au moins une absurdité.

3°. *Fortasse poterimus* n'est point rendu par *Tâchons du moins* ; il l'est plus fidèlement par *Peut-être viendrons-nous à bout* : mais cela ne pourroit plus aller après *Si nous ne pouvons en donner une vive & fidèle peinture* ; il y auroit eu contradiction. Cela même bien considéré devoit ramener le *Traducteur* sur ses pas, & lui faire corriger le premier membre, plus tôt que de dénaturer le second. Cette rectification d'une partie par la comparaison d'une autre ne peut-elle pas être regardée comme un principe dans l'art de *traduire* ?

II. Les cas équivoques & les ponctuations mal entendues des éditeurs peuvent quelquefois tromper un *Traducteur* : alors il n'a point d'autre ressource qu'une saine Logique, & l'équité de croire que l'auteur original n'a pas déraisonné.

Nescire autem quid antea quam natus sis acciderit, id est semper esse puerum. Quid enim est ætas hominis, nisi memoriâ rerum veterum cum superiorum ætate contexitur ? (Cic. *Ibid.* xlxjv. 120.)

Que saurions-nous en effet dans la courte durée de la vie, si, à la connoissance de ce qui est arrivé du temps de nos pères, nous ne joignions encore celle des siècles plus reculés ? (*Traduct. de l'abbé* COLIN.)

C'est ainsi qu'est ponctué & orthographié le texte de Verburge, suivi par l'abbé Colin, qui a *traduit* en conséquence. Il suppose que *memoria* est au nominatif comme sujet du verbe *contexitur* ; que par conséquent Cicéron a voulu dire *memoria contexitur cum ætate* ; ce qui est allier des choses inalliables, comme *Humano capiti cervicem pictor equinam jungere* : il prétend en outre lier l'ancien avec l'ancien, *memoria rerum veterum cum superiorum ætate* ; ce qui est une vraie battologie.

Mettez *memoriâ* à l'ablatif, & changez la ponctuation ; 1°. en mettant deux points après *puerum*, parce que ce qui suit est le développement de ce qui précède ; 2°. en mettant *memoriâ rerum veterum* entre deux virgules, parce que ces mots n'expriment plus qu'un moyen : rien de plus simple alors ni de plus raisonnable que la *Traduction* de ce morceau.

Nescire autem quid antea quam natus sis acciderit, id est semper esse puerum : quid enim est ætas hominis, nisi, memoriâ rerum veterum, cum superiorum ætate contexitur ?

Or ignorer ce qui s'est passé avant votre naissance, c'est être dans une enfance perpétuelle : car qu'est-ce que la vie de l'homme, si, par la connoissance de l'histoire ancienne, elle ne se joint à l'âge des premiers hommes ?

On ne trouve plus ici les disparates de la première leçon : 1°. *ætas hominis cum superiorum ætate contexitur*, & c'est allier des choses alliables ; 2°. la battologie disparoît absolument.

III. Il faut respecter & conserver l'ordre des idées de l'original ; cet ordre a toujours ses raisons.

Est quod Cæsar non suum videat, tandemque Imperium principum quam patrimonium majus est (PLIN. Panegyr. *cap.* 50.)

Il y a dans le monde quelque chose qui ne vous apartient pas, & le patrimoine des Césars est moins étendu que leur Empire. (*BOUHOURS, Man. de bien penser.* Dial. II.)

Il y a d'abord deux fautes contre la fidélité : la première, en ce que le *Traducteur* adresse la parole au prince, ce que ne fait pas l'auteur latin ; la seconde, en ce qu'il renverse l'image du dernier membre.

1. Pline dit simplement, *Est quod Cæsar non suum videat* ; & il me semble qu'il y a bien plus de délicatesse dans cette louange indirecte, que dans le compliment direct du jésuite : ce que dit celui-ci a l'air d'une pure flatterie ; au lieu que le consul, en parlant de César, semble prendre le monde à témoin, & sauve ainsi les apparences de la flatterie. Ajoutons qu'il y a dans le texte un *videat* qui n'est pas rendu en françois, & qui est pourtant essenciel : ce n'est point à l'insu de César qu'il y a quelque chose qui ne lui apartient pas, ce n'est pas qu'il ne connoisse les biens de ses sujets ; il voit tout, mais il règle ses désirs & l'exercice de son pouvoir sur les principes de-

l'équité : tout cela eſt implicitement renfermé dans le *videat* ; en quoi le prince ſeroit-il louable, s'il n'avoit épargné que ce qu'il n'auroit pas connu ? Il falloit donc *traduire* ſimplement : *Céſar peut voir quelque choſe qui ne lui apartient pas* ; & il ne falloit pas ajouter *dans le monde*, dont Pline n'a fait ni dû faire la moindre mention.

2. Pour ce qui eſt du dernier membre, le Panégyriſte latin dit : *Et enfin l'Empire de nos princes eſt plus étendu que leur patrimoine.* Pourquoi le *Traducteur* lui fait-il dire que *le patrimoine des Céſars eſt moins étendu que leur Empire ?* C'eſt renverſer l'image du texte & en détruire l'effet : car c'eſt l'abus du pouvoir impérial qui peut dépouiller de leurs poſſeſſions tous les ſujets de l'Empire, voilà ce qui précède & ce qu'on a éprouvé avant Trajan ; mais ce prince a renoncé à ce droit odieux du plus fort, & c'eſt ce que le Panégyriſte veut faire ſentir à la fin. *Tandem*, eſpèce de réflexion ou d'exclamation inſpirée par la tranquilité dont on jouït ſous Trajan, & par le ſouvenir des maux qu'on a ſoufferts ſous les monſtres ſes prédéceſſeurs ; ce *tandem* a été omis par Bouhours, qui apparemment n'en a pas ſenti toute l'énergie. Pour *traduire* fidèlement, il faut, autant qu'il eſt poſſible, prendre l'eſprit & l'âme de l'auteur original, & ſe placer dans les mêmes circonſtances.

IV. *Celebrant carminibus antiquis, quod unum apud illos memoriæ & annalium genus eſt, Tuiſtonem deum, Terrâ editum, & filium Mannum, originem gentis conditoreſque.* (Tac. De mor. germ. I.)

Tous les monnments hiſtoriques des germains ſe réduiſent à d'aneiens cantiques : ils y célèbrent leur dieu Tuiſton, enfant de la Terre, & ſon fils Mannus, qu'ils regardent comme leurs auteurs. (*L'abbé* DE LA BLETTERIE.)

C'eſt dans l'Original une ſeule période, dont le ſens principal ſe réduit à ces mots ; *Celebrant carminibus antiquis Tuiſtonem deum & filium Mannum :* c'eſt incidemment que Tacite ajoûte, *quod unum apud illos memoriæ & annalium genus eſt.* L'abbé de la Bletterie coupe la période en deux parties : la première, qui eſt ineidente dans l'Original, & qui doit l'être, eſt préſentée comme principale dans la *Traduction*, puiſqu'elle y tient le premier rang, & que l'autre lui eſt ſubordonné ; c'eſt un vrai contre-ſens.

Le tour de Tacite fait eotendre que toute l'hiſtoire des germains eſt dans ces aneiens cantiques, & par conſéquent les faits de Tuiſton & de Mannus. Le tour du *Traducteur* porte preſque à croire qu'il n'y eſt queſtion que de Tuiſton & de Mannus. Nouveau contre-ſens.

Ceci doit faire comprendre combien il eſt important, en *traduiſant*, de donner la plus grande attention, non ſeulement aux conjonctions & aux ſens particuliers qu'elles déſignent, mais encore à tout ce qui eſt conjonctif, & qui ſert ainſi à marquer avec préciſion, & la ſubordinatioo des ſens partiels, & ſouvent même le motif de cette ſubordination. Les conjonctions, en liant les parties du diſcours, peignent en même temps la manière de raiſonner de l'auteur : ſi vous altérez le ſens des conjonctions, vous mettez votre raiſonnement à la place de celui de l'Original. Vous pouvez ſans doute raiſonner mieus que lui ; mais laiſſez-nous toujours ſa manière dans votre *Traduction*, & redreſſez-le, ſi vous voulez, dans une remarque : vous pouvez auſſi raiſonner moios bien, & en général le préjugé n'eſt pas pour vons ; dans ce cas, vous nous trompez, en ſubſtituant du clinquant à l'or pur que vous aviez promis.

V. C'eſt une falſificatioo de même genre, & qui ſouvent en entraîne d'autres, que la licence qu'on ſe donne d'étendre ou de commenter l'Original, au lieu de le *traduire* ſimplement.)

Quis uberior in dicendo Platone ? Quis Ariſtotele nervoſior ? Theophraſto dulcior ? (Cic. De claris orat. xxxj. 121.)

Qui eſt plus ſécond & plus abondant que Platon ? plus ſolide & plus ferme qu'Ariſtote ? plus agréable & plus doux que Théophraſte ? (*La* BRUYÈRE.)

La Bruyère fait ici un commentaire plus tôt qu'une *Traduction*. *Uberior* ne ſignifie pas tout à la fois *plus abondant & plus fécond* : la fécondité produit l'abondance, & il y a entre l'une & l'autre la différence de la cauſe à l'effet ; la fécondité étoit dans le génie de Platon, & elle a produit l'abondaoce qui eſt dans ſes écrits.

Nervoſus, au ſeos propre, ſignifie *Nerveux* ; & l'effet immédiat de cette heureuſe conſtitution eſt la *force*, dont les nerfs ſont l'inſtrument & la ſource : le ſens figuré ne peut prendre la place du ſens propre que par analogie ; & *Nervoſus* doit pareillement exprimer ou la force on la cauſe de la force. *Nervoſior* ne veut donc pas dire *plus ſolide & plus ferme* ; la force dont il s'agit *in dicendo*, c'eſt l'*énergie*.

Dulcior n'exprime encore que la *douceur*, & c'eſt ajouter à l'Original que d'y joindre l'*agrément* : l'agrément peut être un effet de la douceur, mais il peut l'être auſſi de toute autre cauſe. D'ailleurs pourquoi charger l'Original ? ce o'eſt plus le *traduire*, c'eſt le commenter ; ce qu'oo donne pour une copie n'eſt qu'une charge ou une caricature.

Ajoutez que, dans ſa prétendue *Traduction*, La Bruyère ne tient aucun compte de ces mots *in dicendo*, qui ſont pourtant eſſenciels dans l'Original, & qui y déterminent le ſens des trois adjectifs *uberior*, *nervoſior*, *dulcior* : car la conſtruction analytique, qui eſt le fondement de la *Verſion* & conſéquemment de la *Traduction*, ſuppoſe la phraſe rendue ainſi : *Quis fuit uberior in dicendo* præ *Platone ? Quis* fuit *nervoſior* in

dicendo præ *Ariſtotele* ? Quis fuit *dulcior* in dicendo præ *Theophraſto* ? Or dès qu'il s'agit d'*expreſſion*, il eſt évident que ces adjectifs doivent énoncer les effets des cauſes qui exiſtoient dans le génie des écrivains dont on parle.

Ces réflexions me porteroient donc à *traduire* ainſi le paſſage de Cicéron : *Qui a jamais eu dans ſon élocution plus d'abondance que Platon ? plus d'énergie qu'Ariſtote ? plus de douceur que Théophraſte ?*

VI. A ces cinq exemples j'ajoûterai encore la Critique de la *Traduction* que du Marſais a faite (*art.* SYNECDOQUE) d'un paſſage d'Horace (III. *Od.* j. 22) : *Somnus agreſtium*, &c. Du Marſais eſt trop au deſſus des hommes ordinaires, pour qu'il ne ſoit pas permis de faire ſur ſes écrits quelques obſervations critiques. La traduction qu'il donne ici du paſſage d'Horace n'a pas, ce me ſemble, toute l'exactitude exigible ; et je ne ſais s'il n'eſt pas de mon devoir d'en remarquer les fautes. » On peut toujours relever celles des grands » hommes, dit Duclos (*Préface de l'Hiſtoire de Louis XI*) ; » peut-être ſont-ils les ſeuls qui en » ſoient dignes, & dont la Critique ſoit utile ».

N'aime point le trouble qui régne chez les Grands : il n'y a rien dans le texte qui indique cette idée ; c'eſt une interpolation qui énerve le texte au lieu de l'enrichir, et peut-être eſt-ce une fauſſeté.

Non faſtidit n'eſt pas rendu par *il ſe plaît* : le poète va au devant des préjugés, qui regardent avec dédain l'état de médiocrité : ceux qui penſent ainſi s'imaginent qu'on ne peut pas y dormir tranquilement ; & Horace les contredit, en reprenant négativement ce qu'ils pourroient dire poſitivement, *non faſtidit* ; cette négation eſt également néceſſaire dans toutes les *Traductions*, c'eſt un trait caractériſtique de l'Original.

Les petites maiſons de bergers : l'uſage de notre langue a attaché à *petites maiſons*, quand il n'y a point de complément, l'idée d'un hopital pour les fous ; & quand ces mots ſont ſuivis d'un complément, l'idée d'un lieu deſtiné aux folies criminelles des riches libertins : d'ailleurs le latin *humiles domos*, dit autre choſe que *petites maiſons* ; le mot *humiles* peint ce qui a coutume d'exciter le mépris de ceux qui ne jugent que par les aparences, & il eſt ici en oppoſition avec *non faſtidit* ; l'adjectif *petit* ne fait pas le même contraſte.

Virorum agreſtium ne ſignifie pas ſeulement les *bergers*, mais en général tous ceux qui habitent & cultivent la campagne, *les habitants de la campagne*. Je ſais bien que l'on peut, par la Synecdoque même, nommer l'eſpèce pour le genre ; mais ce n'eſt pas dans la *Traduction* d'un texte qui exprime le genre, & qui peut être rendu fidèlement ſans forcer le génie de la langue dans laquelle on le *traduit*.

L'ombre d'un ruiſſeau : c'eſt un véritable barbariſme, les ruiſſeaux n'ont pas d'ombre ; *umbroſam ripam* ſignifie *un rivage couvert d'ombre* : au ſurplus, il n'eſt ici queſtion ni de ruiſſeau, ni de rivière, ni de fleuve ; c'eſt effacer l'Original que de le ſurcharger ſans beſoin.

Zephyris agitata Tempe : il n'y a dans ce texte aucune idée d'*arbres* ; il s'agit de tout ce qui eſt dans ces campagnes, arbres, arbriſſeaux, herbes, fleurs, ruiſſeaux, troupeaux, habitants, *&c* ; la copie doit préſenter cette généralité de l'Original. Il me ſemble auſſi que, ſi notre langue ne nous permet pas de conſerver la Synecdoque de l'Original, parce que *Tempé* n'entre plus dans le ſyſtême de nos idées voluptueuſes, nous devons du moins en conſerver tout ce qu'il eſt poſſible, en employant le ſingulier pour le pluriel ; ce ſera ſubſtituer la Synecdoque du nombre à celle de l'eſpèce, & dans le même ſens, du *moins* pour le *plus*.

Voici donc la *Traduction* que j'ôſe oppoſer à celle de du Marſais. » Le ſommeil tranquile ne » dédaigne ni les humbles chaumières des habi- » tants de la campagne, ni un rivage couvert » d'ombre, ni une plaine délicieuſe perpétuellement » careſſée par les Zéphyrs ».

Ces remarques ſuffiront ſans doute pour faire ſentir tout ce qu'exige d'un *Traducteur* la fidélité qu'il doit à ſon Original, & avec quel ſcrupule il doit en conſerver l'ordre des idées, la propriété des termes, la préciſion de la phraſe. J'avoue que ce n'eſt pas toujours une tâche fort aiſée ; mais qui ne la remplit pas n'atteint pas le but.

(¶ J'ajoûterai ici, ſans aucun commentaire, parce que cela ſeroit inutile, un extrait de la doctrine du ſavant évêque d'Avranches ſur la *Traduction*. (Petr. Dan. Huetii, *De Interpretatione* ; lib. 1.)

Sic enim exiſtimo, quicumque Interpretis *ſuſcipit partes, in eo præcipuè ipſius eniti debere induſtriam ; non ut facultatem dicendi, ſi quâ forte præditus eſt, exerceat, & orationis ſuavitate auribus fucum faciat ; ſed ut auctorem cujus* Interpretationem *molitur, tanquam in ſpeculo & imagine, ſic in verbis ſuis contuendum exhibeat, aſcititiumque omnem ornatum, quaſi integumentum detrahat, vel quaſi inductum nativo colori pigmentum abſtergat.* (pag. 4.)

Optimum ergo illum eſſe dico interpretandi *modum, quum auctoris ſententiæ primum, deinde ipſis etiam, ſi ita fert utriuſque linguæ facultas, verbis arctiſſimè adhæret* Interpres, *et nativum poſtremo auctoris charactèrem, quoad ejus fieri poteſt, adumbrat ; idque unum ſtudet, ut nullâ eum detractione imminutum, nullo additamento auctum, ſed integrum ſuique omni ex parte ſimillimum perquam fideliter exhibeat. Quum enim nihil aliud eſſe videatur* Interpretatio, *quam expreſſa auctoris imago & effigies ;*

ea autem optima imago habenda ſit, quæ lineamenta oris, colorem, oculos, totum denique vultûs ſilum & corporis habitum ita refert, ut abſens coram adeſſe videatur; inepta vero ea figura ſit, quæ rem aliter effingit atque eſt, pulchriorem illam licet & aſpectu jucundiorem exprimat: id profectò efficitur, eum demum præſtabiliorem eſſe Interpretationem, *non quæ auctoris vel luxuriem depaſcat, vel jejunitatem expleat, vel obſcuritatem illuſtret, vel menda corrigat, vel perverſum ordinem digerat; ſed quæ totum auctorem ob oculos ſiſtat nativis adumbratum coloribus, & vel genuinis virtutibus laudandam vel (ſi ita meritus eſt) propriis deridendum vitiis propinet.* (pag. 13 & 14.)

Universè ergo verbum de verbo exprimendum, & vocum etiam collocationem retinendam eſſe pronuncio, id modo per lingaæ quâ utitur Interpres *facultutem liceat.* (pag. 18.)

Auctori ergo ita Interpretem *adhæreſcere & gradibus gradus æquare volumus, patentia modo & aperta itinera occurrant. Quod ſi ejuſmodi ſeſe dederint anguſtiæ & ſalebræ viarum, quæ comitem* Interpretem *ab auctore duce divellant; quâ proximus putebit aditus, ſpiſſus licet & difficilis, eo confugiat* Interpres, *ſeſeque in ſentes potiùs inducat et tribulis obſita loca penetret, quam commodos exitus longiùs requirat. Hoc itaque generale ſcitum eſto. quod in omni* Interpretatione *verſetur, verbum verbo, ſi fieri poſſit, referendum eſſe, nec vocum ordinem temerè deſerendum.* (pag. 19.)

Rien de plus poſitif, rien de plus clair que cette doctrine; rien auſſi de plus fondé en raiſon, ni de mieux établi dans l'ouvrage du prélat. Croiroit-on après cela qu'un homme de Lettres ait ôſé blâmer ma *Traduction* de Q. Curce, préciſément parce que je me ſuis conformé à ces règles? (*Mercure de Fr.* du Sam. 25 Mai, 1782, *n°.* 21.)

» Il nous ſemble, dit-il, que la *Traduction* de » Vaugelas mériteroit d'être retonchée par une » plume élégante, qui donneroit plus de vivacité » à ſes phraſes, plus de préciſion et de coloris » à ſon ſtyle, & qui corrigeroit les locutions qui » ont vieilli . . . . . M. Beauzée a mieux aimé » *retraduire* entièrement Q. Curce à ſa manière; » mais nous doutons que ſa manière ſoit meilleure » que celle de Vaugelas. Dans ſon ſyſtême de » *Traduction*, il paroît n'avoir pas ſenti que la » *Verſion* des mots n'eſt preſque jamais celle de » la penſée. Il eſt rigoureuſement littéral; il » nivelle exactement ſes phraſes ſur les phraſes » latines; il ne les ouvre & ne les ferme, qu'où » elles s'ouvrent & ſe ferment dans le texte; enfin » il rend ſcrupuleuſement juſqu'aux conjonctions & » aux particules, & en tient un fidèle compte » tant pour leur arrangement local que pour leur » nombre. Qu'en eſt-il réſulté? C'eſt que, par » une fidélité trop ſervile à la lettre, il eſt ſou- » vent infidèle à la manière de l'hiſtorien latin: » il a ſubſtitué ſans ceſſe les circonlocutions d'une » proſe purement grammaticale à la diction la » plus élégante, la plus figurée, & la plus nom- » breuſe »,

A cette concluſion près, l'évêque d'Avranches, comme on vient de le voir, auroit employé les mêmes raiſons & peut-être les mêmes termes pour faire l'éloge de ma *Traduction* de Q. Curce. Quant à la concluſion, ſi ce qui la précède eſt vrai, elle ne paroît pas trop conſéquente. Comment auroiſje pu, avec ma fidélité trop ſervile à la lettre, ſubſtituer ſans ceſſe les circonlocutions à la diction la plus élégante? Comment ne retrouveroit-on pas la diction figurée de Q. Curce dans ma proſe? Le cenſeur connoît-il un moyen de rendre trait pour trait l'Original, plus sûr que de le ſuivre pied à pied?

Écoutons un peu ſans prévention les remarques également ſages & modérées de M. de la Harpe ſur la *Traduction* de ces fameux vers de Tibulle (*Elég.* I.)

Te ſpectem, ſuprema mihi quum venerit hora!
Te tenecam, moriens, deficiente manu!
Flebis & arſuro poſitum me, Delia, lecto;
Triſtibus & lacrymis oſcula mixta dabis.
Flebis: non tua ſunt duro præcordia ferro
Vincta, nec in tenero ſtat tibi corde ſilex.

M. l'abbé de Longuerue les traduit ainſi: » Mon » bonheur, à moi, ſera de contempler Délie à » ma dernière heure, ſatisfait, en expirant, de » la ſerrer encore de ma main défaillante. Tu » répandras des larmes; & Tibulle, étendu ſur » le bucher funèbre, recueillera des baiſers noyés » dans les pleurs de ſa Délie. Oui, tu dois en » répandre, ton cœur m'en eſt garant; ce tendre » cœur n'eſt point un dur caillou, un acier in- » flexible ».

» Cette *Traduction*, ſelon M. de la Harpe, nuit également à l'Original, & par ce qu'elle lui ôte, & par ce qu'elle lui donne. Le *Traducteur* retranche d'abord la formule du ſouhait, *te ſpectem, te tenecam* (que je te regarde, que je te preſſe): ce mouvement eſt celui de l'amour. Tibule ne dit point, mon *bonheur* ſera de *contempler* Délie: il ne parle point d'un *bonheur*, dont il n'eſt pas sûr; il exprime le vœu de ſon cœur: en mourant on *regarde* ce qu'on aime, on ne le *contemple* pas. Ces nuances ſont légères; mais c'eſt de toutes ces nuances que ſe compoſe le ſtyle, ſurtout dans les ſujets délicats. *Tu répandras des larmes . . . . Oui, tu dois en répandre:* cela vaut-il les deux *flebis* ſi tendrement répétés? Étoit-il ſi difficile de *traduire*, *Tu pleureras*, & de ſentir tout ce que cette répétition a de grâce? *Ton cœur m'en eſt garant*, n'eſt point dans le latin; non plus que *ſatisfait, en expirant;* non plus que *Tibulle recueillera*

des baiſers noyés dans les larmes. Non ſeulement c'eſt faire languir la phraſe par des inutilités traînantes, & détruire la préciſion, un des principaux caractères de Tibulle ; mais encore c'eſt défigurer par le mauvais goût les beautés de l'Original. Tibulle peut-il *recueillir des baiſers*, quand il ſera ſur le bucher ? & qu'eſt-ce que des *baiſers noyés dans les larmes ?* Et pourquoi mettre *Délie* & *Tibulle* au lieu de *toi* & *moi ?* eſt-ce la même choſe pour l'amour ? Que de fautes dans ſix vers ! »

Il n'y a perſonne qui, avec de la juſteſſe, du goût, & de la bonne foi, ne reconnoiſſe la vérité de ces obſervations ; & perſonne qui, d'après les mêmes principes, ne ſente la ſupériorité des deux *Traductions* du même paſſage par le même Critique, l'une en proſe, & l'autre en vers, où il eſt bien plus difficile de ſuivre fidélement l'Original.

Que je te regarde encore, ô ma Délie, quand ma dernière heure ſera venue ! que je te preſſe en mourant de ma main défaillante ! Tu pleureras ſur le bucher funèbre où je ſerai étendu ; tu mêleras des baiſers aux larmes de ta douleur : tu pleureras ; ton cœur n'eſt pas dur comme la pierre, ni inflexible comme l'acier.

Ah ! que ma paupière mourante
Se tourne encor vers toi dans mon dernier moment !
Que par un dernier mouvement
Je preſſe encor tes mains de ma main défaillante !
Tu pleureras ſans doute auprès de mon bucher :
Tes yeux, ces yeux ſi pleins de charmes,
Répandront ſur moi quelques larmes :
Tu n'a pas un cœur de rocher :
Tu pleureras, Délie, &c.

En proſe & en vers, on trouve dans ces deux *Traductions* tour l'eſprit, toute la délicateſſe, le goût & l'élégance de Tibulle ; ſes expreſſions pleines de ſentimens y conſervent tout leur charme. D'où cela peut-il venir ? De la fidélité ſcrupuleuſe du *Traducteur* à ſuivre l'Original dans le choix des mots, dans la coupe des phraſes, dans le tour des penſées & des expreſſions, dans les figures, *&c.* Mais non, dit mon cenſeur : cette fidélité ſervile à la lettre ne peut produire qu'une mauvaiſe *Traduction.* Il prétend ſe diſpenſer de tout détail par le fait même. » Pour faire ſentir, dit-il, la » juſteſſe de nos obſervations aux perſonnes mêmes » qui ne ſavent pas le latin [ce qui me paroît pourtant aſſez difficile, puiſqu'il faut juger ici de l'expreſſion dans l'une & l'autre langue] ; » nous oppoſerons le *françois* de Vaugelas à la » *proſe* de M. Beauzée, en prenant la liberté de » rajeunir un peu l'ancien *Traducteur* ».

Je me ſoumets volontiers à l'épreuve ; mais je prendrai auſſi la liberté de joindre, à la prétendue *Traduction* rajeunie de Vaugelas, ſon ancienne & véritable *Traduction*, éditioo de la Haie, 1727. Le morceau choiſi par mon cenſeur eſt la fin du chapitre *ij* du livre III de Q. Curce, *n°.* 5.

Texte.	M. Beauzée.	Vaugelas *rajeuni.*	Vaugelas *ancien.*
Nec quidquam illi minùs quam multitudo militum defuit : cujus tum univerſæ adſpectu admodum lætus, purpuratis ſolitâ vanitate ſpem ejus inflantibus, converſus ad Charidemum, athenienſem, belli peritum, & ob exilium infeſtum Alexandro (quippe Athenis jubente eo fuerat expulſus), percontari cœpit, ſatisne ei videretur inſtructus ad obterendum hoſtem.	Effectivement ce qui lui manquoit le moins, c'étoient les hommes : auſſi la vûe de cette multitude le comblant alors de joie, & ſes courtiſans enflant ſes eſpérances par les vains propos que l'adulation avoit coutume de leur ſuggérer, il ſe tourna vers l'athénien Charidème, homme expérimenté dans la guerre, & ennemi juré d'Alexandre pour avoir été banni d'Athènes par ſon commandement, & lui demanda, s'il lui paroiſſoit aſſez en force pour écraſer ſon ennemi.	Ce qui lui manquoit le moins, c'étoit le nombre des ſoldats. A l'aſpect de toute cette multitude, enflé de l'eſpérance d'un ſuccès que lui promettoit bien plus encore la flatterie ordinaire de ſes courtiſans, il ſe tourna vers Charidème, athénien expérimenté dans l'art de la guerre, & ſurtout ennemi d'Alexandre, qui l'avoit fait exiler de ſa patrie, & lui demanda, s'il penſoit qu'avec une telle armée il pût écraſer ſon ennemi.	Enfin ce dont il manquoit le moins, c'étoit d'hommes : ſi bien que ravi de contempler cette multitude, comme ſes ſatrapes le flattoient à l'envi, ſelon leur coutume, ſe tournant vers Charidème athénien, homme fort entendu au fait de la guerre, & qui haïſſoit Alexandre, à cauſe qu'il avoit été chaſſé d'Athènes par ſon commandement, il lui demanda, s'il lui paroiſſoit aſſez en force pour écraſer ſon ennemi.
At ille, & ſuæ ſortis & regiæ ſuperbiæ oblitus, Verum, inquit, & tu forſan audire nolis ; & ego, niſi	Charidème, oubliant & ſa ſituation & l'orgueil du trône, lui répondit : Peut-être n'aimerez-vous pas à entendre la vérité ;	Charidème, oubliant ſa dépendance & l'orgueil des rois, lui répondit : La vérité, Seigneur, pourra vous déplaire ;	Charidème, ne ſe ſouvenant plus de l'état de ſa fortune, ni combien il eſt dangereux de choquer la vanité des Grands, lui

TEXTE.	M. BEAUZÉE.	VAUGELAS *rajeuni.*	VAUGELAS *ancien.*
nunc dixero, aliàs nequidquam confitebor.	& toutefois, ſi je ne la dis aujourdhui, vainement la dirai-je dans uo autre temps.	mais ſi je n'ai le courage de la dire ici, en vain voudriez-vous l'entendre dans un autre temps.	répondit : Peut-être, Seigneur, que vous ne ſerez pas bien aiſe que je vous diſe la vérité ; mais ſi je ne le fais maintenant, il ne ſera plus temps une autre fois.
Hic tanti apparatûs exercitus, hæc tot gentium & totius Orientis excita ſedibus ſuis moles, finitimis poteſt eſſe terribilis ; nitet purpurâ auroque, fulget armis & opulentiâ, quantam qui oculis non ſubjecêre animis concipere non poſſunt.	Cette armée d'un ſi grand appareil, cet amas de tant de nations que vous avez tirées de tous les coins de l'Orient, peut être formidable pour vos voiſins ; la pourpre, l'or, l'éclat des armes, tout y annonce une opulence, qu'on ne ſauroit imaginer ſi on ne l'avoit vue.	Cet appareil ſi impoſant de votre armée, cet amas tumultueux de tant de nations aſſemblées de tous les coins de l'Orient, peut être redoutable à vos voiſins. Tout votre camp brille d'or & de pourpre. Si les ieux ne l'ont pas vue, l'eſprit ne peut ſe figurer une telle magnificence.	Ce ſuperbe appareil de guerre, & ce prodigieux nombre d'hommes dont vous avez épuiſé tout l'Orient, pourroit être formidable à vos voiſins ; car ce n'eſt qu'or & que pourpre ; & tout y eſt ſi plein de pompe & de magnificence, qu'à moins que de l'avoir vu on ne ſauroit ſe l'imaginer.
Sed macedonum acies, torva ſanè & inculta, clypeis haſtiſque immobiles cuneos & conſerta robora virorum tegit : ipſi Phalangem *vocant peditum ſtabile agmen ; vir viro, armis arma conſerta ſunt ; ad nutum monentis intenti, ſequi ſigna, ordines ſervare didicêre ; quod imperatur omnes exaudiunt ; obſiſtere, circumire, diſcurrere in cornua, mutare pugnam, non duces magis quam milites callent : & ne auri argentique ſtudio teneri putes, adhuc illa diſciplina paupertate magiſtrâ ſteterit ; fatigatis humus cubile eſt ; cibus quem occupant ſatiat ; tempora ſomni arctiora quam noctis ſunt.*	Mais l'armée des macédoniens, véritablement affreuſe à voir & ſans aucuoe parure, ne ſait que couvrir de boucliers & de piqnes ſes bataillons inébranlables & ſes forces réunies : ils donnent le nom de *Phalange* à un corps d'infanterie qui combat de pied ferme ; les hommes y ſont ſerrés, les armes dont ils ſont hériſſés les rendent impénétrables ; attentifs au moindre ſigoe de leur chef, ils ont apris à ſuivre leurs enſeignes, à garder leurs rangs ; tous obéiſſent au commandement ; faire face à l'ennemi, l'enveloper, ſe porter ſur les aîles, changer l'ordre de bataille, capitaines & ſoldats l'entendent tous également : & ne croyez pas que l'amour de l'or & de l'argent les faſſe agir, puiſque c'eſt aux leçons de la pauvreté qu'ils doiveot juſqu'à ce jour le maintien de cette diſciplioe ; leur lit de repos eſt la terre ; ils ſe contentent de ce qu'ils trouvent pour nourriture ;	L'armée des macédoniens n'offre qu'un aſpect farouche & affreux ; couverte de boucliers & hériſſée de piques, elle préſeote un rempart impénétrable : leur *Phalange* eſt un corps d'infanterie qui combat de pied ferme, & dont les rangs ſont ſi ſerrés que les hommes & les armes, preſſés enſemble, ne formeot qu'une maſſe terrible & impénétrable. Attentifs au moindre ſigne de leurs chefs, vous les voyez ſuivre leurs enſeignes, garder leurs rangs, faire tous les mouvements de l'exercice militaire. Tous à la fois obéiſſent à l'ordre. Faut-il faire face à l'ennemi, tourner à droite, à gauche, & changer la forme d'un bataillon ? les capitaines ne l'entendent pas mieux que les ſoldats. N'imagioez pas que l'or & l'argent les conduiſent ; c'eſt à l'école de la pauvreté qu'ils ont apris cette diſcipline ; c'eſt ſous les lois de la pauvreté qu'elle s'eſt maintenue. Ont-ils faim ? toute nourriture	Mais l'armée des macédoniens eſt affreuſe, & ne s'amuſe point à cette vaine parade ; elle n'a ſoio que de bien former ſes bataillons, & de ſe bien couvrir de ſes boucliers & de ſes piques : leur *Phalange* eſt un corps d'infanterie qui combat de pied ferme, & ſe tient ſi ſerré dans ſes rangs, que les hommes & les armes ſont comme une haie impénétrable. Au reſte, ils ſont ſi bien dreſſés & ſi attentifs aux commandements de leurs chefs, qu'au moindre ſigne vous les voyez ſuivre leurs drapeaux, garder leurs rangs, & faire tous les mouvements de l'exercice militaire. Tous obéiſſent à la ſois à ce qu'on leur commande : faut-il tourner à droite & à gauche, doubler les rangs, & faire front de tous côtés ? les capitaines ne l'entendent pas mieux qne les ſoldats : & afin qne vous ne croyiez pas que ce ſoit l'or & l'argent qui les mène, ſachez qu'ils n'ont apris cette diſcipline qu'en l'école de

TEXTE.	M. BEAUZÉE.	VAUGELAS *rajeuni.*	VAUGELAS *ancien.*
	leur ſommeil ne dure jamais toute la nuit.	leur eſt bonne : ſont-ils fatigués ? ils couchent ſur la dure, & ſe lèvent toujours avant le ſoleil.	la pauvreté, & qu'encore aujourdhui ils ne ſe maintiennent que par là. Ont-ils faim ? toute viande leur eſt bonne : ſont-ils fatigués ? ils couchent ſur la terre, & jamais le jour ne les trouve que debout.
Jam theſſali equites, & acarnanes, ætolique, invicta bello manus, fundis, credo, & haſtis igne duratis repellentur? Pari robore opus eſt; in illâ terrâ quæ hos genuit auxilia quærenda ſunt : argentum iſtud atque aurum ad conducendum militem mitte.	Eh bien ! la cavalerie invincible des theſſaliens, des acarnaniens, des étoliens, la repouſſera-t-on avec des frondes & avec de ſimples bâtons durcis au feu ? je n'en crois rien. C'eſt à forces égales qu'il faut les combattre ; c'eſt dans leur pays qu'il faut chercher des ſecours : envoyez-y cet or & cet argent pour y enrôler des ſoldats.	Penſez-vous que la cavalerie theſſalienne, les acarnanieus & les étoliens, peuples invincibles à la guerre, puiſſent être repouſſés avec des frondes & de ſimples eſpontons que la flamme a durcis ? Non, non : il faut leur oppoſer des forces pareilles aux leurs ; c'eſt dans leur pays qu'il faut chercher des ſecours contre eux : envoyez-y cet amas d'or & d'argent, & échangez-le contre des ſoldats.	Maintenant penſez vous que la cavalerie theſſalienne & celle des acarnaniens & des étoliens, peuples invincibles, armés de toutes pièces, ſoient gens à être repouſſés à coups de fioude, & avec des bâtons brûlés par le bout ? Il faut des forces pareilles aux leurs pour leur oppoſer, & c'eſt dans leur pays qu'il faut chercher des forces contre eux. Envoyez-y tout cet or & cet argent inutile, & en faites de bonnes troupes.
Erat Dario mite ac tractabile ingenium, niſi ſuam naturam pleramque fortuna corrumperet. Itaque veritatis impatiens, hoſpitem ac ſupplicem, tunc maximè utilia ſuadentem, abſtrahi juſſit ad capitale ſupplicium.	Darius étoit né avec un caractère doux & flexible, ſi la fortune, comme c'eſt l'ordinaire, n'avoit pas chez lui perverti la nature. Ne pouvant donc ſouffrir la vérité, il condamna à la mort un homme, à qui il avoit accordé l'hoſpitalité, qui la lui avoit demandée, & qui lui donnoit alors des avis utiles.	Darius étoit né d'un caractère doux & modéré ; mais ſouvent l'ivreſſe de la grandeur dépravoit ſon heureux naturel. La vérité l'offenſa ; il fit traîner inhumainement au ſupplice un étranger qu'il avoit reçu dans ſes États, qui s'étoit mis ſous ſa protection, & qui même alors lui donnoit le conſeil le plus ſalutaire.	Darius de ſon naturel étoit un eſprit doux & modéré, mais c'eſt merveille comme la fortune corrompt ordinairement la nature. Car ne pouvant ſouffrir la vérité, il fit traîner au ſupplice un homme qui s'étoit mis ſous ſa protection, & qui lui donnoit alors le meilleur conſeil qu'il eût ſu prendre.
Ille, ne tum quidem libertatis oblitus, Habeo, inquit, paratum mortis meæ ultorem ; expetet pœnas mei conſilii ſpreti is ipſe contra quem tibi ſuaſi. Tu quidem, licentiâ regni tam ſubito mutatus, documentum eris poſteris, homines, quum je permiſére fortunæ, etiam naturam dediſcere.	Celui-ci, conſervant encore dans ce moment toute ſa liberté, J'ai, dit-il, un vengeur tout prêt ; vous ſerez puni d'avoir mépriſé mon conſeil par celui même contre qui je vous l'ai donné. Et vous, que l'abus du pouvoir ſuprême a ſi ſubitement changé, vous montrerez par votre exemple à la poſtérité, que, quand une fois les hommes ſe ſont laiſſés aller au gré de la fortune, ils perdent de vûe les ſentiments mêmes de la nature.	Charidème, continuant de lui parler avec la même liberté, Le Ciel, dit-il, me garde un vengeur ; bientôt celui contre qui j'ai donné des avis ſi ſages, vous punira de les avoir mépriſés. Et vous, Prince, que l'abus du pouvoir ſouverain a changé tout à coup en tyran, vous aprendrez par votre exemple à la poſtérité, que, quand une fois la fortune égare les rois, ils oublient juſqu aux ſentiments même de la nature.	Charidème, ne rabattant rien pour cela de ſa liberté accoutumée, s'écria : J'ai un homme tout prêt à venger ma mort ; celui contre qui je vous ai donné un ſi bon conſeil, me ſera lui-même raiſon du mépris que vous en faites. Et vous, en qui la puiſſance ſouveraine a fait un ſi prompt changement, vous aprendrez à la poſtérité, que, quand les hommes s'abandonnent une fois à la fortune, elle étouffe en eux toutes les bonnes ſemences de la nature.

TEXTE.	M. BEAUZÉE.	VAUGELAS *rajeuni.*	VAUGELAS *ancien.*
Hæc vociferantem, quibus erat imperatum jugulant. Sera deinde pœnitentia subiit regem; ac vera dixisse confessus, eum sepeliri jussit.	Tandis qu'il parloit ainſi à haute voix, ceux qui en avoient reçu l'ordre le tuèrent. Le roi s'en repentit dans la ſuite lorſqu'il n'étoit plus temps; & ayant reconnu la vérité de ſes avis, il lui fit rendre les honneurs de la ſépulture.	Comme il proféroit ces paroles à haute voix, il fut étranglé par ceux qui en avoient reçu l'ordre. Un repentir tardif vint ſaiſir le roi; il reconnut qu'il ne lui avoit dit que trop vrai, & lui fit rendre les honneurs de la ſépulture.	Comme il proféroit ces paroles à haute voix, ceux qui avoient charge de le faire mourir lui coupèrent la gorge; dont le roi ſe repentit après, mais trop tard; & ayant reconnu que ce qu'il lui avoit dit étoit véritable, il lui fit donner la ſépulture.

J'invite le lecteur, moins pour ma propre juſtification, que pour faire ici même l'eſſai des principes que j'ai poſés, dèvelopés, & appliqués à des exemples, à comparer les trois *Traductions* avec le texte & entre elles: mais il fera bien de ſe défier des déclamations du cenſeur contre les prétendus dangers de la fidélité trop ſcrupuleuſe; il y a bien plus de danger à être infidèle en *Traduction*, & mon Critique ne prouve que trop par ſon exemple, qu'après ce premier pas on manque aiſément de bonne foi en toute autre occaſion: ſon Vaugelas & le mien ſont ſi différents! Ce qu'il a fait de mieux, c'eſt de garder l'anonyme; c'eſt du moins rougir, & conſerver un reſte d'honnêteté.

Avant de finir cet article, je dois aller au devant de l'impreſſion que pourroit faire, ſur beaucoup d'eſprits, une remarque de Voltaire dans ſes *Queſtions ſur l'Encyclopédie* (Suppl. au mot SCOLIASTE). Voltaire & d'autres qu'on admire avec raiſon à beaucoup d'égards, étoient de grands hommes ſans doute; mais c'étoient des hommes: *Summi ſunt, homines tamen.*

» Voici, dit-il, la *Traduction* mot à mot & vers pour ligne (du commencement de l'*Iliade*):

» La colère chantez, Déeſſe, de Piliade Achille,
» Funeſte, qui infinis aux akiens maux aporta,
» Et pluſieurs fortes âmes à l'enfer envoya
» De hèros; & à l'égard d'eux, proie les fit aux chiens
» Et à tous les oiſeaux. S'accompliſſoit la volonté de Dieu,
» Depuis que d'abord différèrent diſputants
» Agamemnon chef des hommes & le divin Achille.
» Qui des dieux par diſpute les commit à combattre?
» De Latone & de Dieu le fils. Car contre le roi étant irrité
» Il ſuſcita dans l'armée une maladie mauvaiſe, & mouroient les peuples.

» Il n'y a pas moyen d'aller plus loin. Cet » échantillon ſuffit pour montrer le différent génie » des langues, & pour faire voir combien les *Tra-* » *ductions* littérales ſont ridicules ».

Cet échantillon, quelque fidélité qu'ait prétendu y mettre le *Traducteur*, ne montre en effet ni le différent génie des langues, ni le ridicule des *Traductions* littérales.

1°. Les mots grecs à la vérité ſont rangés dans l'Original, comme les mots françois dans cette caricature: mais la différence du génie des langues ne conſiſte-t-elle que dans celle de l'arrangement des mots? Si en françois nous ſuivons à peu près l'ordre analytique: c'eſt que nous n'avons que ce moyen, avec l'uſage des prépoſitions, pour rendre ſenſibles les raports des mots les uns aux autres; & que l'intelligence de ces raports n'eſt pas moins néceſſaire à celle du ſens total du diſcours, que la connoiſſance de la ſignification fondamentale de chacun des mots dont il eſt compoſé. Si en grec ou en latin on paroît abandonner l'ordre analytique: c'eſt que la corrélation des mots y eſt rendue ſenſible par leurs terminaiſons; que ces terminaiſons indiquent l'ordre analytique & s'y raportent; & que l'aſſerviſſement à cet ordre analytique étant alors inutile à l'intelligence du ſens total, on a pu lui ſubſtituer un autre arrangement pour plaire du moins à l'oreille. Voilà la véritable différence du génie de ces langues. Mais peut-on l'apercevoir dans ce qui eſt donné ici comme *Traduction*? les terminaiſons grèques ont diſparu; l'ordre analytique, qui les remplaceroit en françois, eſt abandonné.

2°. Il réſulte de cette première remarque que ce n'eſt point ici une *Traduction* littérale. Une *Traduction* véritablement littérale doit rendre tout ce qu'exprime la lettre de l'Original, & la valeur juſte & préciſe de chaque mot: mais la valeur qu'ils tiennent en grec de la différence des terminaiſons, ne peut être rendue en françois que par les prépoſitions & la conſtruction analytique; elle manque ici, cette conſtruction; & ce défaut eſt la principale cauſe du ridicule de cette tirade barbare, que l'auteur donne mal à propos pour une *Traduction* littérale.

3°. Quand on diſpoſeroit les mots de Voltaire ſelon l'ordre analytique, ce ne ſeroit encore qu'une *Verſion* du grec, & ce n'en ſeroit pas une *Traduction*, même littérale. La *Verſion*, comme je l'ai dit dès le commencement, tient aux procédés & aux idiotiſmes de la langue originale; la *Traduction*,

duction, quoiqu'elle conſerve le ſens littéral, doit ſuivre les procédés & les idiotiſmes de la langue qu'elle emploie : ainſi, la *Verſion* aura peut-être raiſon de dire, *Dès qu'Agamemnon & le divin Achille différèrent diſputants ;* mais la *Traduction*, même littérale, doit dire, *Dès le moment qu'une conteſtation eut diviſé Agamemnon & le divin Achille*). (*M. Beauzée.*)

TRADUCTION, ſ. f. *Littér.* Les opinions ne s'accordent pas ſur l'eſpèce de tâche que s'impoſe le *Traducteur*, ni ſur l'eſpèce de mérite que doit avoir la *Traduction*. Les uns penſent que c'eſt une folie de vouloir aſſimiler deux langues dont le génie eſt différent ; que le devoir du *Traducteur* eſt de ſe mettre à la place de ſon auteur autant qu'il eſt poſſible, de ſe remplir de ſon eſprit, & de le faire s'exprimer dans la langue adoptive, comme s'il ſe fût exprimé lui-même s'il eût écrit dans cette langue. Les autres penſent que ce n'eſt pas aſſez : ils veulent retrouver dans la *Traduction*, non ſeulement le caractère de l'écrivain original, mais le génie de ſa langue, &, s'il eſt permis de le dire, l'air du climat & le goût du terroir.

Ceux-là ſemblent ne demander qu'un ouvrage utile ou agréable ; ceux-ci, plus curieux, demandent la production d'un tel pays & le monument d'un tel âge : la première de ces opinions eſt communément celle des gens du monde ; la ſeconde eſt celle des Savants. Le goût des uns, ne cherchant que des jouiſſances pures, non ſeulement permet que le *Traducteur* efface les taches de l'original, qu'il le corrige & l'embelliſſe ; mais il lui reproche comme une négligence d'y laiſſer des incorrections : au lieu que la ſévérité des autres lui fait un crime de n'avoir pas reſpecté ces fautes précieuſes, qu'ils ſe rappellent d'avoir vues & qu'ils aiment à retrouver. Vous copiez un vaſe étruſque, & vous lui donnez l'élégance grèque ; ce n'eſt point là ce qu'on vous demande & ce que l'on attend de vous.

Chacun a raiſon dans ſon ſens. Il s'agit, pour le *Traducteur*, de ſe conſulter, & de voir auquel des deux goûts il veut plaire. S'il s'éloigne trop de l'Original, il ne *traduit* plus, il imite ; s'il le copie trop ſervilement, il fait une *Verſion*, & n'eſt que Tranſlateur. N'y auroit-il pas un milieu à prendre ?

Le premier & le plus indiſpenſable des devoirs du *Traducteur* eſt de rendre la penſée ; & les ouvrages qui ne ſont que penſés ſont aiſés à *traduire* dans toutes les langues. La clarté, la propriété, la juſteſſe, la préciſion, la décence ſont alors tout le mérite de la *Traduction*, comme du ſtyle original : & ſi quelques-unes de ces qualités manquent à celui-ci, on ſait gré au copiſte d'y avoir ſuppléé. Si au contraire il eſt moins clair ou moins précis, on l'en accuſe, lui ou ſa langue. Pour la décence, elle eſt indiſpenſable, dans quelque langue qu'on écrive. Rien de plus choquant, par exemple, que de voir le plus grave & le plus noble des hiſtoriens, *traduit* en langage des halles. Mais juſques-là il n'eſt pas difficile de réuſſir, ſurtout dans notre langue, qui eſt naturellement claire & noble. Un homme médiocre a *traduit* l'*Eſſai ſur l'entendement humain*, & l'a *traduit* aſſez bien pour nous, & au gré de Locke lui-même.

Mais ſi un ouvrage profondément penſé eſt écrit avec énergie, la difficulté de le bien rendre commence à ſe faire ſentir : on chercheroit inutilement, dans la proſe ſi travaillée de d'Ablancourt, la force & la vigueur du ſtyle de Tacite.

Quoique la brièveté donne toujours, ſinon plus de force, au moins plus de vivacité à la penſée ; on ne l'exige de la langue du *Traducteur* qu'autant qu'elle en eſt ſuſceptible ; & quoique le françois ne puiſſe atteindre à la conciſion du latin de Salluſte, il n'eſt pas impoſſible de le *traduire* avec ſuccès. Mais l'énergie eſt un caractère de l'expreſſion ſi adhérent à la penſée, que ce ſera un prodige dans notre langue, diffuſe & foible comme elle eſt en comparaiſon du latin, ſi Tacite eſt jamais *traduit*.

Ainſi, à meſure que, dans un ouvrage, le caractère de la penſée tient plus à l'expreſſion, la *Traduction* devient plus épineuſe. Or les modes que la penſée reçoit de l'expreſſion ſont la force, comme je l'ai dit, la nobleſſe, l'élévation, la facilité, l'élégance, la grâce, la naïveté, la délicateſſe, la fineſſe, la ſimplicité, la douceur, la légèreté ; la gravité, enfin le tour, le mouvement, le coloris, & l'harmonie : & de tout cela, ce qu'il y a de plus difficile à imiter n'eſt pas ce qui ſemble exiger le plus d'effort. Par exemple, dans toutes les langues, le ſtyle noble, élevé ſe *traduit* ; & le délicat, le léger, le ſimple, le naïf eſt preſque *intraduiſible*. Dans toutes les langues, on réuſſira mille fois mieux à *traduire* Cinna qu'une fable de La Fontaine ou qu'une épître de Voltaire, par la raiſon que toutes les langues ont les couleurs entières de l'expreſſion, & n'ont pas les mêmes nuances. Ces nuances appartiennent ſurtout au langage de la ſociété ; & rien n'eſt plus difficile à imiter, d'une langue à une autre, que le familier noble. Or c'eſt ce naturel exquis & pur qui fait le charme de ce qu'on appelle les ouvrages d'agrément. C'eſt là que le travail eſt plus précieux que la matière.

L'abondance & la richeſſe ne ſont pas les mêmes dans toutes les langues. La nôtre, dans l'expreſſion du ſentiment & de la paſſion, eſt l'une des plus riches de l'Europe ; au contraire, dans les détails phyſiques, ſoit de la nature ou des arts, elle eſt pauvre & manque ſouvent, non pas de mots, mais de mots connobis. Cela vient de ce que nos poètes célèbres ſe ſont plus exercés dans la Poéſie dramatique que dans la Poéſie deſcriptive. Auſſi les combats d'Homère ſont-ils plus difficiles à *traduire* dans notre langue que les belles ſcènes de Sophocle & d'Euripide ; les Métamorphoſes d'Ovide,

plus difficiles que ſes Élégies; les Géorgiques de Virgile, plus difficiles que l'Énéide; & dans celle-ci, les jeux célébrés aux funérailles d'Anchiſe, plus difficiles à bien rendre que les amours de Didon. A l'égard des Géorgiques, M. l'abbé de Liſle a vaincu la difficulté; & c'eſt un coup de maître dans l'art d'écrire.

Dans le genre noble, dès que le mot d'uſage, le terme propre, n'eſt pas ennobli, le *Traducteur* n'a de reſſource que dans la métaphore ou dans la périphraſe: & quelle fatigue pour lui de ſuivre par mille détours, à travers les ronces d'une langue barbare, un écrivain qui, dans la ſienne, marche dans un chemin droit, uni, parſemé de fleurs!

On peut voir, à l'*art.* Mouvements du Style, ce que j'entends par là. Ces mouvements peuvent s'imiter dans toutes les langues, mais le tour de l'expreſſion les rend plus ou moins vifs & plus ou moins rapides. Or la différence des tours eſt extrême d'une langue à une autre; & ſurtout des langues où l'inverſion eſt libre, à celles où les mots ſuivent timidement l'ordre naturel des idées.

On a dit tout ce qu'on a voulu ſur l'inverſion des langues anciennes; on a cherché, on a trouvé des phraſes où les mots tranſpoſés avoient par là même plus de correſpondance & plus d'analogie avec les idées; je le veux bien. Mais en général l'intérêt ſeul de flatter l'oreille ou de ſuſpendre l'attention, décidoit de la place que l'on donnoit aux mots. Prenez des cartes numérotées, mêlez le jeu, & donnez-le moi à rétablir dans l'ordre indiqué par les chiffres; voilà l'image très-fidèle du mélange des mots dans la conſtruction des anciens. Or quelle aſſimilation peut-il y avoir entre une langue dans laquelle, pour donner plus de grâce, plus de fineſſe, ou plus de force au tour de l'expreſſion, il eſt permis de tranſpoſer tous les mots d'une phraſe & de les placer à ſon gré; & une langue où, dans le même ordre que les idées ſe préſentent naturellement à l'eſprit, les mots doivent être rangés? Les ouvrages où la clarté fait le mérite eſſenciel & preſque unique de l'expreſſion, ne perdront rien, gagneront même à ce rétabliſſement de l'ordre naturel: mais lorſqu'il s'agit d'agacer la curioſité du lecteur, d'exciter ſon impatience, de lui ménager la ſurpriſe, l'étonnement, & le plaiſir que doit lui cauſer la penſée, ou de ſéduire ſon oreille par les caractères du ſtyle harmonieux; quelle comparaiſon entre la ligne droite de la phraſe françoiſe & l'eſpèce de labyrinthe de la période des anciens!

Le coloris de l'expreſſion tient à la richeſſe du langage métaphorique, & à cet égard chaque langue a ſes reſſources particulières. La différence tient encore plus à l'imagination de l'écrivain qu'au caractère de la langue: & comme, pour imiter avec chaleur les mouvements de l'Éloquence, il faut participer au talent de l'orateur; de même, & plus encore, pour imiter le coloris de la Poéſie, il faut participer au talent du poëte. Mais à l'égard de l'harmonie, ce n'eſt pas ſeulement une oreille juſte & délicate qui la donne, elle doit être une des facultés de la langue dans laquelle on écrit. Les italiens ſe vantent d'avoir d'excellentes *Traductions* de Lucrèce & de Virgile; les anglois ſe vantent d'avoir une excellente *Traduction* d'Homère: quoi qu'il en ſoit du coloris, les italiens peuvent-ils ſe diſſimuler combien, du côté de l'harmonie, leurs foibles *Traducteurs* ſont loin de reſſembler & à Lucrèce & à Virgile? Pope lui-même, tout élégant & orné qu'il eſt, peut-il donner la plus foible idée de l'harmonie des vers d'Homère, s'il eſt vrai que les vers d'Homère ſoient au moins auſſi harmonieux que les vers de Virgile? Qu'a de commun le vers rythmique des italiens & des anglois avec l'hexamètre ancien; avec ce vers dont le mouvement eſt ſi régulier, ſi ſenſible, ſi varié, ſi analogne à l'image ou au ſentiment; avec ce vers qui eſt le prodige de l'harmonie de la parole?

Il n'y a pour les modernes, il le faut avouer, aucune eſpérance d'aprocher jamais des anciens dans cette partie de l'expreſſion, ſoit poétique ſoit oratoire. La proſe de Tourreil, de d'Olivet, celle de Boſſuet lui même, s'il avoit *traduit* ſes rivaux, n'auroit pas plus d'analogie avec celle de Démoſthène & de Cicéron, que les vers de Corneille & de Racine avec les vers de Virgile & d'Homère.

Quelle eſt donc alors la reſſource du *Traducteur?* De ſuppoſer, comme on l'a dit, que ces poëtes, ces orateurs euſſent écrit en françois, qu'ils euſſent dit les mêmes choſes; & ſoit en proſe ſoit en vers, de tâcher d'atteindre, dans notre langue, au degré d'harmonie, qu'avec une oreille excellente, & beaucoup de peine & de ſoin, ils auroient donné à leur ſtyle.

C'eſt ici le moment de voir s'il eſt eſſenciel aux poëtes d'être *traduits* en vers; & la queſtion, ce me ſemble, n'eſt pas difficile à réſoudre.

Entre la proſe poétique & les vers nulle différence que celle du mètre. La hardieſſe des tours & des figures, la chaleur, la rapidité des mouvements, tout leur eſt commun. C'eſt donc à l'harmonie que la queſtion ſe réduit. Or quel eſt, dans notre langue, l'équivalent des vers anciens le plus conſolant pour l'oreille? N'eſt-ce pas le vers tel qu'il eſt? Oui, ſans doute; & quoique la proſe ait ſon harmonie, elle nous dédommage moins. Il y a donc, tout le reſte égal, de l'avantage à *traduire* en vers, des vers d'une meſure & d'un rythme différent du nôtre. Mais cette différence de rythme & l'extrême difficulté de ſuivre ſon modèle à pas inégaux & contraints, cette difficulté d'être en même temps fidèle à la penſée & à la meſure, rend le ſuccès ſi pénible & ſi rare, qu'on pourroit aſſûrer que, dans tous les temps, il y aura plus de bons poëtes que de bons *Traducteurs* en vers.

Cependant le moyen, dit-on, de ſupporter la *Traduction* d'un poëte en proſe? Mais, de bonne foi, ſeroit-ce donc une choſe ſi rebutante que de lire en proſe harmonieuſe un ouvrage plein de

génie, d'imagination, & d'intérêt, qui ſeroit un tiſſu d'événements, de ſituations, de tableaux touchants ou terribles, où la nature ſeroit peinte, & dans les hommes & dans les choſes, avec ſes plus vives couleurs? Je ne veux pas diſputer à nos vers les charmes qu'ils ont pour l'oreille; mais ſans ce nombre de ſyllabes périodiquement égal, ces repos, & ces conſonnances, l'expreſſion noble, vive, & juſte de la penſée & du ſentiment, ne peut-elle plus nous fraper d'admiration & de plaiſir?

Parlons vrai: il eſt des poèmes dont le mérite éminent eſt dans la mélodie: ceux-là tombent, ſi le preſtige du vers ne les ſoutient; car dès que l'âme eſt oiſive, l'oreille veut être charmée. Mais prenez les morceaux touchants ou ſublimes des anciens, & *traduiſez*-les ſeulement, comme a fait Brumoi, en proſe ſimple & décente; ils produiront leur effet. Je prends cet exemple dans le Dramatique; & c'eſt réellement le genre qui ſe paſſe le mieux du preſtige des vers, parce qu'il eſt intéreſſant & d'une chaleur continue. Mais, par la raiſon contraire, on doit déſirer que l'Épopée & le Poéme didactique ſoient *traduits* en vers. Les ſcènes touchantes de l'*Iliade* ſe ſoutiennent dans la proſe même de madame Dacier; mais les deſcriptions, les combats auroient beſoin, dans notre langue, d'être *traduites*, comme en anglois, par un Pope ou par un Voltaire.

En général, le ſuccés de la *Traduction* tient à l'analogie des deux langues, & plus encore à celle des génies de l'auteur & du *Traducteur*. Boileau diſoit de Dacier, *Il fuit les grâces, & les grâces le fuient.* Quel malheur pour Horace d'avoir eu pour *Traducteur* le plus lourd de nos écrivains! La proſe de Mirabeau, toute froide qu'elle eſt, n'a pu éteindre le génie du Taſſe; mais elle a émouſſé la gaîté piquante de l'Arioſte, elle a terni toutes les fleurs de cette brillante imagination. C'étoit à La Fontaine ou à Voltaire de *traduire* le poème de *Roland furieux*.

Tout homme qui croit ſavoir deux langues ſe croit en état de *traduire*. Mais ſavoir deux langues aſſez bien pour *traduire* de l'une à l'autre, ce ſeroit être en état d'en ſaiſir tous les raports, d'en ſentir toutes les fineſſes, d'en apprécier tous les équivalents; & cela même ne ſuffit pas: il faut avoir aquis par l'habitude la facilité de plier à ſon gré celle dans laquelle on écrit; il faut avoir le don de l'enrichir ſoi-même, en créant, au beſoin, des tours & des expreſſions nouvelles; il faut avoir ſurtout une ſagacité, une force, une chaleur de conception preſque égale à celle du génie dont on ſe pénètre, pour ne faire qu'un avec lui, en ſorte que le don de la création ſoit le ſeul avantage qui le diſtingue: & dans la foule innombrable des *Traducteurs*, il y en a bien peu, il faut l'avouer, qui fuſſent dignes d'entrer en ſociété de penſée & de ſentiment avec un homme de génie. Madame La Fayette comparoit un ſot *Traducteur* à un laquais que ſa maîtreſſe envoie faire un compliment à quelqu'un. *Plus le compliment eſt délicat*, diſoit elle, *plus on eſt ſûr que le laquais s'en tire mal.* Preſque toute l'Antiquité a eu de pareils interprètes: mais c'eſt encore plus ſur les poètes que le malheur eſt tombé: par la raiſon que les fineſſes, les délicateſſes, les grâces d'une langue ſont ce qu'il y a de plus difficile à rendre; & que, par une ſingularité remarquable, preſque tout ce qui nous reſte en proſe de l'Antiquité ſe réduit à l'éloquence & au raiſonnement, deux genres d'écrire ſérieux & graves, dont les beautés ſolides peuvent paſſer dans toutes les langues ſans trop ſouffrir d'altération, comme ces liqueurs pleines de force qui ſe tranſportent d'un monde à l'autre ſans perdre de leur qualité, tandis que des vins délicats & fins ne peuvent changer de climat.

Mais une image plus analogue fera mieux ſentir ma penſée. On a dit de la *Traduction* qu'elle étoit comme l'envers de la tapiſſerie: cela ſuppoſe une induſtrie bien groſſière & bien mal-adroite. Feſons plus d'honneur au copiſte, & accordons-lui en même temps l'adreſſe de bien ſaiſir le trait & de bien placer les couleurs: s'il a le même aſſortiment de nuances que l'artiſte original, il fera une copie exacte, à laquelle on ne déſirera que le premier feu du génie; mais s'il manque de demi-teintes, ou s'il ne ſait pas les former du mélange de ſes couleurs, il ne donnera qu'une eſquiſſe, d'autant plus éloignée de la beauté du tableau, que celui-ci ſera mieux peint & plus fini. Or la paléte de l'orateur, de l'hiſtorien, du philoſophe, n'a guère, ſi j'oſe le dire, que des couleurs entières qui ſe retrouvent partout: celle du poète eſt plus riche en nuances; & ces nuances, le plus ſouvent, ſont excluſivement données à la langue dans laquelle il a compoſé. J'ai preſque dit avec laquelle il a penſé: car l'idée, en naiſſant, cherche le mot qui doit la rendre; & s'il lui manque, elle s'éteint. (*M.* MARMONTEL.)

TRAGÉDIE, ſ. f. *Poéſie dramatique.* Repréſentation d'une action héroïque dont l'objet eſt d'exciter la terreur & la compaſſion.

Nous avons, dans cette matière, deux guides célèbres, Ariſtote & le grand Corneille, qui nous éclairent & nous montrent la route.

Le premier, ayant pour principal objet, dans ſa Poétique, d'expliquer la nature & les règles de la *Tragédie*, ſuit ſon génie philoſophique; il ne conſidère que l'eſſence des êtres & les propriétés qui en découlent: tout eſt plein chez lui de définitions & de diviſions.

De ſon côté, Pierre Corneille ayant pratiqué l'art pendant quarante ans, & examiné en philoſophe ce qui pouvoit y plaire ou y déplaire; ayant percé par l'effor de ſon génie les obſtacles de pluſieurs matières rebelles, & obſervé en métaphyſicien la route qu'il s'étoit frayée & les moyens par où il avoit réuſſi; enfin ayant mis au creuſet de la pra-

tique toutes ſes réflexions & les obſervations de ceux qui étoient venus avant lui; il mérite bien qu'on reſpecte ſes idées & ſes déciſions, ne fuſſent-elles pas toujours d'accord avec celles d'Ariſtote. Celui-ci, aprés tout, n'a connu que le Théâtre d'Athènes: & s'il eſt vrai que les Génies les plus hardis, dans leurs ſpéculations ſur les arts, ne vont guére au dela des modéles mêmes que les artiſtes inventeurs leur ont fournis; le philoſophe grec n'a dû donner que le beau idéal du Theâtre athénien.

D'un autre côté cependant, s'il eſt de fait que, lorſqu'un nouveau genre, comme une ſorte de phénomène, paroît dans la Littérature, & qu'il a frapé vivement les eſprits, il eſt bientôt porté à ſa perfection par l'ardeur des rivaux que la gloire aiguillonne; on pourroit croire que la *Tragedie* étoit déja parfaite chez les poëtes grecs qui ont ſervi de modéles aux régles d'Ariſtote, & que les autres, qui ſont venus aprés, n'ont pu y ajouter que des raffinemens, capables d'abâtardir ce genre en voulant lui donner un air de nouveauté.

Enfin une derniére raiſon qui peut diminuer l'autorité du poëte françois, c'eſt que lui-même étoit auteur; & on a obſervé que tous ceux qui ont donné des règles aprés avoir fait des ouvrages, quelque courage qu'ils ayent eu, n'ont été, quoi qu'on en puiſſe dire, que des légiſlateurs timides: ſemblables au pére dont parle Horace, ou à l'amant d'Agna, ils prennent quelquefois les défauts mêmes pour des agrémens; ou s'ils les reconnoiſſent pour des défauts, ils n'en parlent qu'en les déſignant par des noms qui aprochent fort de ceux de la vertu.

Quoi qu'il en ſoit, je me borne à dire que la *Tragédie* eſt la repréſentation d'une action héroïque. Elle eſt héroique, ſi elle eſt l'effet de l'âme portée à un degré d'héroïſme extraordinaire juſqu'à un certain point. L'héroïſme eſt un courage, une valeur, une généroſité qui eſt au deſſus des âmes vulgaires: c'eſt Héraclius qui veut mourir pour Martian; c'eſt Pulchérie qui dit à l'uſurpateur Phocas, avec une fierté digne de ſa naiſſance:

Tyran, deſcends du trône, & fais place à ton maître.

Les vices entrent dans l'idée de cet héroïſme dont nous parlons. Un ſtatuaire peut figurer un Néron de huit pieds; de même un poëte peut le peindre, ſinon comme un héros, du moins comme un homme d'une cruauté extraordinaire &, ſi l'on me permet ce terme, en quelque ſorte héroïque: parce qu'en général les vices ſont héroïques, quand ils ont pour principe quelque qualité qui ſuppoſe une hardieſſe & une fermeté peu communes; telle eſt la hardieſſe de Catilina, la force de Médée, l'intrépidité de Cléopâtre dans Rodogune.

L'action eſt héroïque, ou par elle-même, ou par le caractère de ceux qui la font. Elle eſt héroïque par elle-même, quand elle a un grand objet, comme l'aquiſition d'un trône, la punition d'un tyran. Elle eſt héroïque par le caractère de ceux qui la font, quand ce ſont des rois, des princes, qui agiſſent ou contre qui on agit. Quand l'entrepriſe eſt d'un roi, elle s'élève, s'anoblit par la grandeur de la perſonne qui agit: quand elle eſt contre un roi, elle s'anoblit par la grandeur de celui qu'on attaque.

La première qualité de l'action *tragique* eſt donc qu'elle ſoit héroïque. Mais ce n'eſt point aſſez; elle doit être encore de nature à exciter la terreur & la pitié: c'eſt ce qui fait la différence, & qui la rend proprement *tragique*.

L'Épopée traite une action héroïque auſſi bien que la *Tragédie;* mais ſon principal but étant d'exciter la terreur & l'admiration, elle ne remue l'âme que pour l'élever peu à peu. Elle ne connoît point ces ſecouſſes violentes & ces frémiſſements du théâtre qui forment le vrai *tragique*. *Voyez* TRAGIQUE.

La Grèce fut le berceau de tous les arts; c'eſt par conſéquent chez elle qu'il faut aller chercher l'origine de la Poëſie dramatique. Les grecs, nés la plupart avec un génie heureux, ayant le goût naturel à tous les hommes de voir des choſes extraordinaires, étant dans cette eſpèce d'inquiétude qui accompagne ceux qui ont des beſoins & qui cherchent à les remplir, dûrent faire beaucoup de tentatives pour trouver le Dramatique. Ce ne fut cependant pas à leur génie ni à leurs recherches qu'ils en furent redevables.

Tout le monde convient que les fêtes de Bacchus en occaſionnèrent la naiſſance. Le dieu de la vendange & de la joie avoit des fêtes, que tous ſes adorateurs célébroient à l'envi, les habitants de la campagne, & ceux qui demeuroient dans les villes. On lui ſacrifioit un bouc; & pendant le ſacrifice, le peuple & les prêtres chantoient en chœur, à la gloire de ce dieu, des hymnes, que la qualité de la victime fit nommer *Tragédie* ou *Chant du bouc*, τραγῳδία. Ces chants ne ſe renfermoient pas ſeulement dans les temples; on les promenoit dans les bourgades. On trainoit un homme traveſti en Silène, monté ſur un âne; & on ſuivoit en chantant & en danſant. D'autres, barbouillés de lie, ſe penchoient ſur des charettes, & fredonnoient, le verre à la main, les louanges du dieu des buveurs. Dans cette eſquiſſe groſſière, on voit une joie licencieuſe, mêlée de culte & de religion; on y voit du ſérieux & du folâtre, des chants religieux & des airs bacchiques, des danſes & des ſpectacles. C'eſt de ce chaos que ſortit la Poëſie dramatique.

Ces hymnes n'étoient qu'un chant lyrique, tel qu'on le voit décrit dans l'Énéide, où Virgile a, ſelon toute apparence, peint les ſacrifices du roi Évandre, d'après l'idée qu'on avoit, de ſon temps, des chœurs des anciens. Une portion du peuple (les vieillards, les jeunes gens, les femmes, les filles, ſelon la divinité dont on feſoit la fête) ſe partageoit en deux rangs, pour chanter alternativement les différents couplets, juſqu'à ce que l'hymne fût fini. Il y en avoit où les deux rangs

Digitized by Google

réunis, & même tout le peuple chantoit enſemble, ce qui feſoit quelque variété. Mais comme c'étoit toujours du chant, il y régnoit une ſorte de monotonie, qui à la fin endormoit les aſſiſtants.

Pour jeter plus de variété, on crut qu'il ne ſeroit pas hors de propos d'introduire un acteur qui fît quelque récit. Ce fut Theſpix qui eſſaya cette nouveauté. Son acteur, qui apparemment raconta d'abord les actions qu'on attribuoit à Bacchus, plut à tous les ſpectateurs : mais bientôt le poète prit des ſujets étrangers à ce dieu, leſquels furent approuvés du plus grand nombre. Enfin ce récit fut diviſé en pluſieurs parties, pour couper pluſieurs fois le chant & augmenter le plaiſir de la variété.

Mais comme il n'y avoit qu'un ſeul acteur, cela ne ſuffiſoit pas ; il en falloit un ſecond, pour conſtituer le Drame & faire ce qu'on appelle *Dialogue* : cependant le premier pas étoit fait, & c'étoit beaucoup.

Eſchyle profita de l'ouverture qu'avoit donnée Theſpis, & forma tout d'un coup le Drame héroïque, ou la *Tragédie*. Il y mit deux acteurs au lieu d'un ; il leur fit entreprendre une action, dans laquelle il tranſporta tout ce qui pouvoit lui convenir de l'action épique ; il y mit expoſition, nœuds, efforts, dénouement, paſſions, & intérêt : dès qu'il avoit ſaiſi l'idée de mettre l'Épique en ſpectacle, le reſte devoit venir aiſément ; il donna à ſes acteurs des caractères, des mœurs, une élocution convenable ; & le chœur, qui dans l'origine avoit été la baſe du ſpectacle, n'en fut plus que l'acceſſoire & ne ſervit que d'intermède à l'action, de même qu'autrefois l'action lui en avoit ſervi.

L'admiration étoit la paſſion produite par l'Épopée. Pour ſentir que la terreur & la pitié étoient celles qui convenoient à la *Tragédie*, ce fut aſſez de comparer une pièce où ces paſſions ſe trouvaſſent, avec quelque autre pièce qui produiſit l'horreur, la frayeur, la haîne, ou l'admiration ſeulement : la moindre réflexion ſur le ſentiment éprouvé, &, même ſans cela, les larmes & les applaudiſſements des ſpectateurs ſuffirent aux premiers poètes *tragiques*, pour leur faire connoître quels étoient les ſujets vraîment faits pour leur art, & auxquels ils devoient donner la préférence ; & probablement Eſchyle en fit l'obſervation dès la première fois que le cas ſe préſenta.

Voilà quelle fut l'origine & la naiſſance de la *Tragédie* : voyons ſes progrès & les différents états par où elle a paſſé, en ſuivant le goût & le génie des auteurs & des peuples.

Eſchyle donne à la *Tragédie* un air giganteſque, des traits durs, une démarche fougueuſe ; c'étoit la *Tragédie* naiſſante, bien conformée dans toutes ſes parties, mais encore deſtituée de cette politeſſe que l'art & le temps ajoûtent aux inventions nouvelles : il falloit la ramener à un certain vrai, que les poètes ſont obligés de ſuivre juſques dans leurs fictions ; ce fut le partage de Sophocle.

Sophocle, né heureuſement pour ce genre de poéſie, avec un grand fonds de génie, un goût délicat, une facilité merveilleuſe pour l'expreſſion, réduiſit la Muſe *tragique* aux règles de la décence & du vrai ; elle aprit à ſe contenter d'une marche noble & aſſûrée, ſans orgueil, ſans faſte, ſans cette fierté giganteſque qui eſt au dela de ce qu'on appelle *héroïque* : il ſut intéreſſer le cœur dans toute l'action, travailla les vers avec ſoin ; en un mot, il s'éleva, par ſon génie & par ſon travail, au point que ſes ouvrages ſont devenus l'exemple du beau & le modèle des règles. C'eſt auſſi le modèle de l'ancienne Grèce, que la Philoſophie moderne approuve davantage. Il finit ſes jours à l'âge de 90 ans, dans le cours deſquels il avoit remporté dix huit fois le prix ſur tous ſes concurrents. On dit que le dernier qui lui fut adjugé pour ſa dernière *Tragédie*, le fit mourir de joie. Son Œdipe eſt une des plus belles pièces qui ait jamais paru, & ſur laquelle on peut juger du vrai *Tragique*. *Voyez* TRAGIQUE.

Euripide s'attacha d'abord aux philoſophes ; il eut pour maître Anaxagore : auſſi toutes ſes pièces ſont-elles remplies de maximes excellentes pour la conduite des mœurs ; Socrate ne manquoit jamais d'y aſſiſter, quand il en donnoit de nouvelles. Il eſt tendre, touchant, vraîment *tragique*, quoique moins élevé & moins vigoureux que Sophocle : il ne fut cependant couronné que cinq fois ; mais l'exemple du poète Ménandre, à qui on préféra ſans ceſſe un certain Philémon, prouve que ce n'étoit pas toujours la juſtice qui diſtribuoit les couronnes. Il mourut avant Sophocle : des chiens furieux le déchirèrent à l'âge de 75 ans ; il compoſa ſoixante & quinze *Tragédies*.

En général, la *Tragédie* des grecs eſt ſimple, naturelle, aiſée à ſuivre, peu compliquée ; l'action ſe prépare, ſe noue, ſe dévelope ſans effort ; il ſemble que l'art n'y ait que la moindre part, & par là même c'eſt le chef-d'œuvre de l'art & du génie.

Œdipe, dans Sophocle, paroît un homme ordinaire ; ſes vertus & ſes vices n'ont rien qui ſoit d'un ordre ſupérieur. Il en eſt de même de Créon & de Jocaſte. Tirésie parle avec fierté, mais ſimplement & ſans enflure. Bien loin d'en faire un reproche aux grecs, c'eſt un mérite réel que nous devons leur envier.

Souvent nous étalons des morceaux pompeux, des caractères d'une grandeur plus qu'humaine, pour cacher les défauts d'une pièce qui, ſans cela, auroit peu de beauté. Nous habillons richement Hélène, les grecs ſavoient la peindre belle. Ils avoient aſſez de génie pour conduire une action & l'étendre dans l'eſpace de cinq actes, ſans y jeter rien d'étranger & ſans y laiſſer aucun vide ; la nature leur fourniſſoit abondamment tout ce

dont ils avoient beſoin : & nous, nous ſommes obligés d'employer l'art, de chercher, de faire venir une matière qui ſouvent réſiſte; & quand les choſes, quoique forcées, ſont à peu près aſſorties, nous ôſons dire quelquefois : » Il y a plus d'art » chez nous que chez les grecs, nous avons plus » de génie qu'eux & plus de force ».

Chaque acte eſt terminé par un chant lyrique, qui exprime les ſentiments qu'a produits l'acte qu'on a vu, & qui diſpoſe à ce qui ſuit. Racine a imité cet uſage dans Eſther & dans Athalie.

Ce qui nous reſte des *Tragiques* latins n'eſt point digne d'entrer en comparaiſon avec les grecs.

Sénèque a traité le ſujet d'Œdipe après Sophocle. La fable de celui-ci eſt un corps proportionné & régulier : celle du poète latin eſt un coloſſe monſtrueux, plein de ſuperfétations; on pourroit en retrancher plus de huit-cents vers, dont l'action n'a pas beſoin; ſa pièce eſt preſque le contrepied de celle de Sophocle d'un bout à l'autre. Le poète grec ouvre la ſcène par le plus grand de tous les tableaux; un roi à la porte de ſon palais, tout un peuple gémiſſant, des autels dreſſés partout dans la place publique, des cris de douleur : Sénèque préſente le roi qui ſe plaint à ſa femme, comme un rhéteur l'auroit fait du temps de Sénèque même. Sophocle ne dit rien qui ne ſoit néceſſaire; tout eſt nerf chez lui, tout contribue au mouvement : Sénèque eſt partout ſurchargé, accablé d'ornements; c'eſt une maſſe d'embonpoint, qui a des couleurs vives & nulle action. Sophocle eſt varié naturellement : Sénèque ne parle que d'oracles, que de ſacrifices ſymboliques, que d'ombres évoquées. Sophocle agit plus qu'il ne parle; il ne parle même que par l'action : & Sénèque n'agit que pour parler & haranguer; Tirésie, Jocaſte, Créon n'ont point de caractère chez lui; Œdipe même n'y eſt point touchant. Quand on lit Sophocle, on eſt affligé : quand on lit Sénèque, on a horreur de ſes deſcriptions, on eſt dégoûté & rebuté de ſes longueurs.

Paſſons quatorze ſiècles, & venons tout d'un coup au grand Corneille, après avoir dit un mot de trois autres *Tragiques* qui le précédèrent dans cette carrière.

Jodelle (Étienne), né à Paris en 1532, mort en 1573, porta le premier ſur le Théâtre françois la forme de la *Tragédie* grèque, & fit reparoître le chœur antique dans ſes deux pièces de Cléopâtre & de Didon : mais combien ce poète reſta-t-il au deſſous des grands maîtres qu'il tâcha d'imiter! il n'y a chez lui que beaucoup de déclamation, ſans action, ſans jeu, & ſans règles.

Garnier (Robert), né à la Ferté-Bernard, au Maine, en 1534, mort vers l'an 1595, marcha ſur les traces de Jodelle, mais avec plus d'élévation dans ſes penſées & d'énergie dans ſon ſtyle : ſes *Tragédies* firent les délices des gens de Lettres de ſon temps, quoiqu'elles ſoient languiſſantes & ſans action.

Hardi (Alexandre), qui vivoit ſous Henri IV, & qui paſſoit pour le plus grand poète *tragique* de la France, ne mérita ce titre que par ſa fécondité étonnante : outre qu'il connoiſſoit mal les règles de la Scène & qu'il violoit d'ordinaire l'unité de lieu, ſes vers ſont durs, & ſes compoſitions groſſières. Enfin voici la grande époque du Théâtre françois; qui prit naiſſance ſous Pierre *Corneille*.

Ce génie ſublime, qu'on eût appelé tel dans les plus beaux jours d'Athènes & de Rome, franchit preſque tout à coup les nuances immenſes qu'il y avoit entre les eſſais informes de ce ſiècle & les productions les plus accomplies de l'art. Les ſtances tenoient à peu près la place des chœurs; mais Corneille, à chaque pas, feſoit des découvertes : bientôt il n'y eut plus de ſtances; la Scène fut occupée par le combat des paſſions nobles; les intrigues, les caractères, tout eut de la vraiſemblance; les unités reparurent; & le Poème dramatique eut de l'action, des mouvements, des ſituations, des coups de théâtre : les évènements furent fondés; les intérêts, ménagés; & les ſcènes, dialoguées.

Cet homme rare étoit né pour créer la Poéſie théatrale, ſi elle ne l'eût pas été avant lui. Il réunit toutes les parties; le tendre, le touchant, le terrible, le grand, le ſublime : mais ce qui domine ſur toutes ces qualités & qui les embraſſe chez lui, c'eſt la grandeur & la hardieſſe. C'eſt le génie qui fait tout en lui, qui a créé les choſes & les expreſſions; il a partout une majeſté, une force, une magnificence, qu'aucun de nos poètes n'a ſurpaſſée.

Avec ces grands avantages, il ne devoit pas s'attendre à des concurrents; il n'en a peut-être pas encore eu ſur notre Théâtre pour l'héroïſme, mais il n'en a pas été de même du côté des ſuccès. Une étude réfléchie des ſentiments des hommes qu'il falloit émouvoir, vint inſpirer un nouveau genre à *Racine*, lorſque Corneille commençoit à vieillir. Ce premier avoit, pour ainſi dire, raproché les paſſions des anciens des uſages de ſa nation : Racine, plus naturel, mit au jour des pièces toutes françoiſes; guidé par cet inſtinct national qui avoit fait applaudir les romances, la Cour d'amour, les carrouſels, les tournois en l'honneur des dames, les galanteries reſpectueuſes de nos pères, il donna des tableaux délicats de la vérité de la paſſion qu'il crut la plus puiſſante ſur l'âme des ſpectateurs pour leſquels il écrivoit.

Corneille avoit cependant connu ce genre, & ſembla ne vouloir pas y donner ſon attache; mais Racine, né avec la délicateſſe des paſſions, un goût exquis, nourri de la lecture des beaux modèles de la Grèce, accommoda la *Tragédie* aux mœurs de ſon ſiècle & de ſon pays. L'élévation de Corneille étoit un modèle où beaucoup de gens ne pouvoient arriver. D'ailleurs ce poète

avoit des défauts; il y avoit chez lui de vieux mots, des diſcours quelquefois embarraſſés, des endroits qui ſentoient le déclamateur: Racine eut le talent d'éviter ces petites fautes; toujours élégant, toujours exact, il joignit le plus grand art au génie, & ſe ſervoit quelquefois de l'un pour remplacer l'autre; cherchant moins à élever l'âme qu'à la remuer, il parut plus aimable, plus commode, & plus à la portée de tout ſpectateur. Corneille eſt, comme quelqu'un l'a dit, un aigle qui s'élève au deſſus des nues, qui regarde fixement le Soleil, qui ſe plaît au milieu des éclairs & de la foudre: Racine eſt une colombe qui gémit dans des boſquets de myrte, au milieu des roſes. Il n'y a perſonne qui n'aime Racine, mais il n'eſt pas accordé à tout le monde d'admirer Corneille autant qu'il le mérite.

L'hiſtoire de la *Tragédie* françoiſe ne finit point ici; mais c'eſt à la poſtérité qu'il apartiendra de la continuer.

Les anglois avoient déja un Théâtre, auſſi bien que les eſpagnols, quand les françois n'avoient encore que des trétaux: *Shakeſpear* (Guillaume) floriſſoit à peu près dans le temps de Lopea de Véga, & mérite bien que nous nous arrêtions ſur ſon caractère, puiſqu'il n'a jamais eu de maître ni d'égal.

Il naquit en 1564 à Strafford, dans le comté de Warwick, & mourut en 1616. Il créa le Théâtre anglois par un génie plein de naturel, de force, & de fécondité, ſans aucune connoiſſance des règles: on trouve dans ce grand Génie le fonds inépuiſable d'une imagination pathétique & ſublime, fantaſque & pittoreſque, ſombre & gaie; une variété prodigieuſe de caractères, tous ſi bien contraſtés, qu'ils ne tiennent pas un ſeul diſcours que l'on pût tranſporter de l'un à l'autre: talents perſonnels à Shakeſpear, & dans leſquels il ſurpaſſe tous les poetes du monde. Il y a de ſi belles ſcènes, des morceaux ſi grands & ſi terribles répandus dans ſes pièces *tragiques*, d'ailleurs monſtrueuſes, qu'elles ont toujours été jouées avec le plus grand ſuccès. Il étoit ſi bien né avec toutes les ſemences de la Poéſie, qu'on peut le comparer à la pierre enchâſſée dans l'anneau de Pyrrhus, qui, à ce que nous dit Pline, repréſentoit la figure d'Apollon avec les neuf Muſes, dans ces veines que la nature y avoit tracées elle-même ſans aucun ſecours de l'art.

Non ſeulement il eſt le chef des poètes dramatiques anglois, mais il paſſe toujours pour le plus excellent; il n'eut ni modèles ni rivaux, les deux ſources de l'émulation, les deux principaux aiguillons du génie. La magnificence ou l'équipage d'un héros ne peut donner à Brutus la majeſté qu'il reçoit de quelques lignes de Shakeſpear: doué d'une imagination également forte & riche, il peint tout ce qu'il voit, & embellit preſque tout ce qu'il peint. Dans les tableaux de l'Albane, les amours de la ſuite de Vénus ne ſont pas repréſentés avec plus de grâces, que Shakeſpear en donne à ceux qui ſont le cortège de Cléopâtre, dans la deſcription de la pompe avec laquelle cette reine ſe préſente à Antoine ſur les bords du Cydnus.

Ce qui lui manque, c'eſt le choix. Quelquefois, en liſant ſes pièces, on eſt ſurpris de la ſublimité de ce vaſte Génie; mais il ne laiſſe pas ſubſiſter l'admiration: à des portraits où règnent toute l'élévation & toute la nobleſſe de Raphaël, ſuccèdent de miſérables tableaux dignes des peintres de taverne.

Il ne ſe peut rien de plus intéreſſant que le monologue de Hamlet, prince de Danemarck, dans le troiſième acte de la *Tragédie* de ce nom: on connoît la belle traduction libre que Voltaire a faite de ce morceau.

To be, or not to be! that is a queſtion, &c.

Demeure, il faut choiſir, & paſſer à l'inſtant
De la vie à la mort, ou de l'être au néant.
Dieux cruels, s'il en eſt, éclairez mon courage!
Faut-il vieillir courbé ſous la main qui m'outrage,
Supporter ou finir mon malheur & mon ſort?
Qui ſuis-je? qui m'arrête? & qu'eſt-ce que la mort?
C'eſt la fin de nos maux, c'eſt mon unique aſile;
Après de longs tranſports, c'eſt un ſommeil tranquile;
On s'endort, & tout meurt. Mais un affreux réveil
Doit ſuccéder peut-être aux douceurs du ſommeil.
On nous menace, on dit que cette courte vie
De tourments éternels eſt auſſi tôt ſuivie.
O mort! moment fatal! affreuſe Eternité!
Tout cœur à ton ſeul nom ſe glace épouvanté:
Eh! qui pourroit ſans toi ſupporter cette vie?
De nos prêtres menteurs, bénir l'hypocriſie?
D'une indigne maîtreſſe encenſer les erreurs?
Ramper ſous un miniſtre, adorer ſes hauteurs?
Et montrer les langueurs de ſon âme abattue
A des amis ingrats qui détournent la vue?
La mort ſeroit trop douce en ces extrémités.
Mais le ſcrupule parle, & nous crie, Arrêtez!
Il défend à nos mains cet heureux homicide,
Et d'un héros guerrier fait un chrétien timide.

L'ombre du père de Hamlet paroît, & porte la terreur ſur la ſcène, tant Shakeſpear poſſédoit le talent de peindre: c'eſt par là qu'il ſut toucher le foible ſuperſtitieux de l'imagination des hommes de ſon temps, & réuſſir en de certains endroits où il n'étoit ſoutenu que par la ſeule force de ſon propre génie. Il y a quelque choſe de ſi bizarre, & avec cela de ſi grave, dans les diſcours de ſes fantômes, de ſes fées, de ſes ſorciers, & de ſes autres perſonnages chimériques; qu'on ne ſauroit s'empêcher de les croire naturels, quoique nous n'ayons aucune règle fixe pour en bien juger; & qu'on eſt contraint d'avouer que, s'il y avoit de

tels êtres au monde, il eſt fort probable qu'ils parleroient & agiroient de la manière dont il les a repréſentés. Quant à ſes défauts, on les excuſera ſans doute, ſi l'on conſidère que l'eſprit humain ne peut de tous côtés franchir les bornes qu'oppoſent à ſes efforts le ton du ſiécle, les mœurs, & les préjugés.

Les ouvrages dramatiques de ce poète parurent pour la première fois tous enſemble en 1623, *in-fol.* & depuis, MM. Rowe, Pope, Théobald, & Warburthoo en ont donné à l'envi de nouvelles éditions. On doit lire la préface que Pope a miſe au devant de la ſienne ſur le caractére de l'auteur. Elle prouve que ce grand Génie, nonobſtant tous ſes défauts, mérite d'être mis au deſſus de tous les écrivains dramatiques de l'Europe. On peut conſidérer ſes ouvrages, comparés avec d'autres plus polis & plus réguliers, comme un ancien bâtiment majeſtueux d'architecture gothique, comparé avec un édifice moderne d'une architecture régulière: ce dernier eſt plus élégant; mais le premier a quelque choſe de plus grand, il s'y trouve aſſez de matériaux pour fournir à pluſieurs autres édifices; il y règne plus de variété, & les appartements ſont bien plus vaſtes, quoiqu'on y arrive ſouvent par des paſſages obſcurs, bizarrement ménagés, & déſagréables; enfin tout le corps inſpire du reſpect, quoique pluſieurs des parties ſoient de mauvais goût, mal diſpoſées, & ne répondent pas à ſa grandeur.

Il eſt bon de remarquer qu'en général c'eſt dans les morceaux détachés que les *Tragiques* anglois ont le plus excellé. Leurs anciennes pièces, dépourvues d'ordre, de décence, & de vraiſemblance, ont des lueurs étonnantes au milieu de cette nuit. Leur ſtyle eſt trop ampoulé, trop rempli de l'enflure aſiatique; mais auſſi il faut avouer que les échaſſes du ſtyle figuré, ſur leſquelles la langue angloiſe eſt guindée dans le *Tragique*, élèvent l'eſprit bien haut, quoique par une marche irrégulière.

Johnſon (Benjamin) ſuivit de près Shakeſpear, & ſe montra un des plus illuſtres dramatiques anglois du dix-ſeptième ſiècle. Il naquit à Weſtminſter vers l'an 1575, & eut Cambden pour maître: mais ſa mère, qui s'étoit remariée a un maçon, l'obligea de prendre le métier de ſon beau-père; il travailla, par indigence, aux bâtiments de Lincoln'Inn, avec la truelle à la main & un livre en poche. Le goût de la Poéſie l'emporta bientôt ſur l'équerre; il donna des ouvrages dramatiques, ſe livra tout entier au Théâtre, & Shakeſpear le protégea.

Il fit repréſenter, en 1601, une *Tragédie* intitulée *La chute de Séjan*. » Si l'on m'objecte, » dit-il dans ſa Préface, que ma pièce n'eſt pas » un poème ſelon les règles du temps, je l'avoue; » il y manque même un chœur convenable, qui » eſt la choſe la plus difficile à mettre en œuvre. » De plus, il n'eſt ni néceſſaire ni poſſible d'obſerver aujourdhui la pompe ancienne des poèmes » dramatiques, vu le caractère des ſpectateurs. Si » néanmoins, continue-t-il, j'ai rempli les devoirs » d'un auteur *tragique*, tant pour la vérité de » l'hiſtoire & la dignité des perſonnages, que pour » la gravité du ſtyle & la force des ſentiments; » ne m'imputez pas l'omiſſion de ces acceſſoires, » par raport auxquels (ſans vouloir me vanter) je » ſuis mieux en état de donner des règles, que de » les négliger faute de les connoître ».

En 1608, il mit au jour la *Conjuration de Catilina*. Je ne parle pas de ſes comédies, qui lui aquirent beaucoup de gloire. De l'aveu des connoiſſeurs, Shakeſpear & Johnſon ſont les deux plus grands dramatiques dont l'Angleterre puiſſe ſe vanter. Le dernier a donné d'auſſi bonnes règles pour perfectionner le Théâtre, que celles de Corneille. Le premier devoit tout au prodigieux génie naturel qu'il avoit; Johnſoo devoit beaucoup à ſon art & à ſon ſavoir. Il eſt vrai que l'un & l'autre ſont auteurs d'ouvrages indignes d'eux: avec cette différence néanmoins que, dans les mauvaiſes pièces de Johnſon, on ne trouve aucun veſtige de l'auteur du *Renard* & du *Chimiſte*; au lieu que dans les morceaux les plus bizarres de Shakepear, vous trouverez çà & là des traces qui vous font reconnoître leur admirable auteur. Johnſon avoit au deſſus de Shake pear une profonde connoiſſance des anciens, & il y puiſoit hardimeot. Il n'y a guère de poètes ou d'hiſtoriens romains des temps de Séjan & de Catilina, qu'il n'ait traduits dans les deux *Tragédies* doot ces deux hommes lui ont fourni le ſujet: mais il s'empare des auteurs en conquérant; & ce qui ſeroit larcin dans d'autres poètes, eſt chez lui victoire & conquête. Il mourut le 16 août 1637, & fut enterré dans l'abbaye de Weſtminſter; on mit ſur ſon tombeau cette épitaphe courte, & qui dit tant de choſes: *O rare Ben Johnſon!*

Otway (Thomas), né dans la province de Suſſex en 1651, mourut en 1685, à l'âge de 34 ans. Il réuſſit admirablement dans la partie tendre & touchante; mais il y a quelque choſe de trop familier dans les endroits qui auroient dû être ſoutenus par la dignité de l'expreſſion. *Veniſe ſauvée* & l'*Orpheline* ſont ſes deux meilleures *Tragédies*. C'eſt dommage qu'il ait fondé la première ſur une intrigue ſi vicieuſe, que les plus grands caractères qu'on y trouve ſont ceux des rebelles & des traîtres. Si le héros de ſa pièce avoit fait paroître autant de belles qualités pour la défenſe de ſon pays qu'il en montre pour ſa ruine, on n'auroit pu l'admirer trop. On peut dire de lui ce qu'un hiſtorien romain dit de Catilina, que ſa mort auroit été glorieuſe, *ſi pro patriâ fic concidiſſet*. Otway poſſédoit parfaitement l'art d'exprimer les paſſions dans le *Tragique*, & de les peindre avec une ſimplicité naturelle; il avoit auſſi le talent d'exciter quelquefois les plus vives émotions.

émotions. Mademoiſelle Barry, fameuſe actrice, qui feſoit le rôle de Monime dans l'*Orpheline*, ne prononçoit jamais ſans verſer des larmes ces trois mots : *Ah ! pauvre Caſtalio !* Enfin Béviledère me trouble, & Monime m'attendrit toujours : ainſi, la terreur s'empare de l'âme, & l'art fait couler des pleurs honnêtes.

Congrève (Guillaume), né en Irlande en 1672, & mort à Londres en 1729, fit voir le premier, ſur le Théâtre anglois, avec beaucoup d'eſprit, toute la correction & la régularité qu'on peut déſirer dans le Dramatique ; on en trouvera la preuve dans toutes ſes pièces, & en particulier dans ſa belle *Tragédie*, l'Épouſe affligée, *the Mourning bride*.

Rowe (Nicolas) naquit en Dévonshire en 1673, & mourut à Londres en 1718, à 45 ans, & fut enterré à Weſtminſter, vis à vis de Chaucer. Il ſe fit voir auſſi régulier que Congrève dans ſes *Tragédies*. Sa première pièce, l'*Ambitieuſe bellemère*, mérite toutes ſortes de louanges par la pureté de la diction, la juſteſſe des caractères, & la nobleſſe des ſentiments : mais celle de ſes *Tragédies* dont il feſoit le plus de cas, & qui fut auſſi la plus eſtimée, étoit ſon *Tamerlan*. Il règne dans toutes ſes pièces un eſprit de vertu & d'amour pour la patrie, qui font honneur à ſon cœur ; il ſaiſit en particulier toutes les occaſions qui ſe préſentent de faire ſervir le Théâtre à inſpirer les grands principes de la liberté civile.

Il eſt temps de parler de l'illuſtre *Addiſſon* : ſon Caton d'Utique eſt le plus grand perſonnage, & ſa pièce eſt la plus belle qui ſoit ſur aucun Théâtre ; c'eſt un chef-d'œuvre pour la régularité, l'élégance, la poéſie, & l'élévation des ſentimens. Il parut à Londres en 1713 ; & tous les partis, quoique diviſés & oppoſés, s'accordèrent à l'admirer. La reine Anne déſira que cette pièce lui fût dédiée ; mais l'auteur, pour ne manquer ni à ſon devoir ni à ſon honneur, l'a miſe au jour ſans dédicace. M. du Bos en traduiſit quelques ſcènes en françois. L'abbé Salvini en a donné une traduction complète italienne ; les jéſuites anglois de Saint-Omer mirent cette pièce en latin, & la firent repréſenter publiquement par leurs écoliers. M. Sewell, docteur en Médecine, & le chevalier Steele l'ont embellie de remarques ſavantes & pleines de goût.

Tout le caractère de Caton eſt conforme à l'Hiſtoire. Il excite notre admiration pour un romain auſſi vertueux qu'intrépide. Il nous attendrit à la vûe du mauvais ſuccès de ſes nobles efforts pour le ſoutien de la cauſe publique. Il accroît notre indignation contre Céſar, en ce que la plus éminente vertu ſe trouve opprimée par un tyran heureux.

Les caractères particuliers ſont diſtingués les uns des autres par des nuances de couleur différente. Portius & Marcus ont leurs mœurs & leurs tempéraments ; & cette peinture ſe remarque dans tout le cours de la pièce, par l'oppoſition qui règne dans leurs ſentiments, quoiqu'ils ſoient amis. L'un eſt calme & de ſang froid ; l'autre eſt plein de feu & de vivacité. Ils ſe propoſent tous deux de ſuivre l'exemple de leur père : l'aîné le conſidère comme le défenſeur de la liberté ; le cadet le regarde comme l'ennemi de Céſar : l'un imite ſa ſageſſe ; & l'autre, ſon zele pour Rome.

Le caractère de Juba eſt neuf : il prend Caton pour modèle, & il s'y trouve encore engagé par ſon amour pour Marcia ; ſa honte lorſque ſa paſſion eſt découverte, ſon reſpect pour l'autorité de Caton, ſon entretien avec Syphax touchant la ſupériorité des exercices de l'eſprit ſur ceux du corps, embelliſſent encore les traits qui le regardent.

La différence n'eſt pas moins ſenſiblement expoſée entre les caractères vicieux. Sempronius & Syphax ſont tous deux lâches, traîtres, & hypocrites ; mais chacun à ſa manière : la perfidie du romain & celle de l'africain ſont auſſi différentes que leur humeur.

Lucius, l'oppoſé de Sempronius & ami de Caton, eſt d'un caractère doux, porté à la compaſſion, ſenſible aux maux de tous ceux qui ſouffrent, non par foibleſſe, mais parce qu'il eſt touché des malheurs auxquels il voit la patrie en proie.

Les deux filles ſont animées du même eſprit que leur père. Celle de Caton s'intéreſſe vivement pour la cauſe de la vertu ; elle met un frein à une violente paſſion, en réfléchiſſant à ſa naiſſance ; & par un artifice admirable du poëte, elle montre combien elle eſtimoit ſon amant, à l'occaſion de ſa mort ſuppoſée : cet incident eſt auſſi naturel qu'il étoit néceſſaire ; & il fait diſparoître ce qu'il y auroit eu dans cette paſſion de peu convenable à la fille de Caton. D'un autre côté, Lucie, d'un caractère doux & tendre, ne peut déguiſer ſes ſentiments ; mais après les avoir déclarés, la crainte des conſéquences la fait réſoudre à attendre le tour que prendront les affaires, avant de rendre ſon amant heureux. Voilà le caractère timide & ſenſible de ſon père Lucius ; & en même temps ſon attachement pour Marcia l'engage auſſi avant que l'amitié de Lucius pour Caton.

Dans le dénouement, qui eſt d'un ordre mixte, la vertu malheureuſe eſt abandonnée au haſard & aux dieux ; mais tous les autres perſonnages vertueux ſont récompenſés.

Cette *Tragédie* eſt trop connue pour entrer dans le détail de ſes beautés particulières. Le ſeul ſoliloque de Caton (*acte V, ſc.* j) ſera toujours l'admiration des philoſophes ; il finit ainſi :

Let guilt or fear
Diſturb man's reſt : Cato knows neither of'em,
Indifferent in his choice to ſleep or die.

» Que le crime ou la crainte troublent le repos » de l'homme; Caton ne connoît ni l'un ni l'au- » tre, indifférent dans ſon choix de dormir ou de » mourir ».

Addiſſon nous plaît par ſon bon goût & par ſes peintures ſimples. Lorſque Sempronius dit à Porcius qu'il ſeroit au comble du bonheur, ſi Caton, ſon père, vouloit lui accorder ſa ſœur Marcia, Porcius répond (*acte I, ſc.* ij):

Alas! Sempronius, wouldſt thou talk of love
To Marcia, whilſt her fathers life's in danger?
Thou migh'ſt as well court the pale trembling veſtal,
When she beholds the holy flame expiring.

» Quoi! Sempronius, voudriez-vous parler » d'amour à Marcia, dans le temps que la vie de » ſon père eſt menacée? Vous pourriez auſſi tôt » entretenir de votre paſſion une veſtale tremblante » & effrayée à la vûe du feu ſacré prêt à s'éteindre » ſur l'autel. » Que cette image eſt belle & bien placée dans la bouche d'un romain! C'eſt encore la majeſté de la religion qui augmente la nobleſſe de la penſée. L'idée eſt neuve, & cependant ſi ſimple, qu'il paroit que tout le monde l'auroit trouvée.

Quant à l'intrigue d'amour de cette pièce, un de nos beaux Génies, grand juge en ces matières, la condanne en plus d'un endroit. Addiſſon, dit Voltaire, eut la molle complaiſance de plier la ſévérité de ſon caractère aux mœurs de ſon temps, & gâta un chef-d'œuvre pour avoir voulu lui plaire. J'ai cependant bien de la peine à ſouſcrire à cette déciſion. Il eſt vrai qu'Addiſſon reproduit ſur la Scène l'amour, ſujet trop ordinaire & uſé; mais il peint un amour digne d'une vierge romaine, un amour chaſte & vertueux, fruit de la nature & non d'une imagination déréglée. Toute belle qu'eſt Porcia, c'eſt le grand Caton que le jeune prince africain adore en ſa fille.

Les amants ſont ici plus tendres & en même temps plus ſages, que tous ceux qu'on avoit encore introduits ſur le Théâtre. Dans notre ſiècle corrompu, il faut qu'un poète ait bien du talent pour exciter l'admiration des libertins, & les rendre attentifs à une paſſion qu'ils n'ont jamais reſſentie, ou dont ils n'ont emprunté que le maſque.

» Ce chef-d'œuvre dramatique, qui a fait tant » d'honneur à notre pays & à notre langue, dit » Steele, excelle peut-être autant par les paſſions » des amants que par la vertu du héros: du moins » leur amour, qui ne fait que le caractère du » ſecond ordre, eſt plus héroïque que la grandeur » des principaux caractères de la plupart des *Tra-* » *gédies* ». Je n'en veux pour preuve que la réponſe de Juba à Marcie (*acte I, ſcène 5*), lorſqu'elle lui reproche avec dignité de l'entretenir de ſa paſſion, dans un temps où le bien de la cauſe commune demandoit qu'il fût occupé d'autres penſées. Réplique-t-il comme Pyrrhus à Andromaque?

Vaincu, chargé de fers, de regrets conſumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai,
Tant de ſoins, tant de pleurs, tant d'ardeurs inquiètes. ....

Non; mais en adorant la fille de Caton, il ſait que, pour être digne d'elle, il doit remplir ſon devoir. Vos reproches, répond-il à l'inſtant, ſont juſtes, vertueuſe Marcie; je me hâte d'aller joindre nos troupes, &c. En effet il la quitte.

Thy reproofs are juſt,
Thou virtuous maid; i'll haſten to my troops, &c.

Le Caton françois de M. Deſchamps eſt au Caton anglois, ce qu'eſt la Phèdre de Pradon à la Phèdre de Racine. Addiſſon mourut en 1719, âgé de 47 ans, & fut enterré à Weſtminſter. Outre qu'il eſt un des plus purs écrivains de la grande Bretagne, c'eſt le poète des ſages.

Depuis Congrève & lui, les pièces du Théâtre anglois ſont devenues plus régulières; les auteurs, plus corrects & moins hardis: cependant les monſtres brillants de Shakeſpear plaiſent mille fois plus que la ſageſſe moderne. Le génie poétique des anglois, dit Voltaire, reſſemble à un arbre touffu planté par la nature, jetant au haſard mille rameaux, & croiſſant inégalement avec force; il meurt, ſi vous voulez le tailler en arbre des jardins de Marli.

C'en eſt aſſez ſur les illuſtres poètes *tragiques* des deux nations rivales du Théâtre: mais comme il importe à ceux qui voudront les imiter, de bien connoître le but de la *Tragédie*, & de ne pas ſe méprendre ſur le choix des ſujets & des perſonnages qui lui conviennent; ils ne ſeront pas fâchés de trouver ici là-deſſus quelques conſeils de l'abbé du Bos, parce qu'ils ſont propres à éclairer dans cette route épineuſe. Nous finirons par diſcuter avec lui ſi l'amour eſt l'eſſence de la *Tragédie*.

Ce qui nous engage à nous arrêter avec complaiſance ſur ce genre de Poème auquel préſide Melpomène, c'eſt qu'il affecte bien plus que la Comédie. Il eſt certain que les hommes en général ne ſont pas autant émus par l'action théâtrale, qu'ils ne ſont pas auſſi livrés au ſpectacle durant la repréſentation des comédies, que durant celle des *Tragédies*. Ceux qui font leur amuſement de la Poeſie dramatique, parlent plus ſouvent & avec plus d'affection des *Tragédies* que des comédies qu'ils ont vues; ils ſavent un plus grand nombre de vers des pieces de Corneille & de Racine, que de celles de Molière. Enfin le Public préfère le rendez-vous qu'on lui donne pour le divertir en le feſant pleurer, à celui qu'on lui préſente pour le divertir en le feſant rire.

Digitized by Google

La *Tragédie*, ſuivant la ſignification qu'on donnoit à ce mot, eſt l'imitation de la vie & des diſcours des héros ſujets par leur élévation aux paſſions & aux cataſtrophes, comme à revêtir les vertus les plus ſublimes. Le poète *tragique* nous fait voir les hommes en proie aux plus grandes agitations: ce ſont des dieux injuſtes, mais tout-puiſſans, qui demandent qu'on égorge aux pieds de leurs autels une jeune princeſſe innocente; c'eſt le grand Pompée, le vainqueur de tant de nations & la terreur des rois d'Orient, maſſacré par de vils eſclaves.

Nous ne reconnoiſſons pas nos amis dans les perſonnages du poète *tragique*, mais leurs paſſions ſont plus impétueuſes; & comme les lois ne ſont pour ces paſſions qu'un frein très-foible, elles ont bien d'autres ſuites que les paſſions des perſonnages du Poème comique. Ainſi, la terreur & la pitié que la peinture des évènements *tragiques* excite dans notre âme, nous occupent plus que le rire & le mépris que les incidents des comédies produiſent en nous.

Le but de la *Tragédie* étant d'exciter la terreur & la compaſſion, il faut d'abord que le poète *tragique* nous faſſe voir des perſonnages également aimables & eſtimables, & qu'enſuite il nous les repréſente dans un état malheureux. Commencez par me faire eſtimer ceux pour leſquels vous voulez m'intéreſſer: inſpirez-moi de la vénération pour les perſonnages deſtinés à faire couler mes larmes.

Il eſt donc néceſſaire que les perſonnages de la *Tragédie* ne méritent point d'être malheureux, ou du moins d'être auſſi malheureux qu'ils le ſont. Si leurs fautes ſont de véritables crimes, il ne faut pas que ces crimes ayent été commis volontairement. Œdipe ne ſeroit plus un principal perſonnage de *Tragédie*, s'il avoit ſu, dans le temps de ſon combat, qu'il tiroit l'épée contre ſon propre père.

Les malheurs des ſcélérats ſont peu propres à nous toucher; ils ſont un juſte ſupplice, dont l'imitation ne ſauroit exciter en nous ni terreur ni compaſſion véritable. Leur ſupplice, ſi nous le voyions réellement, exciteroit bien en nous une compaſſion machinale; mais comme l'émotion que les imitations produiſent n'eſt pas auſſi tyrannique que celle que l'objet même exciteroit, l'idée des crimes qu'un perſonnage de *Tragédie* a commis nous empêche de ſentir pour lui une pareille compaſſion. Il ne lui arrive rien dans la cataſtrophe, que nous ne lui ayions ſouhaité pluſieurs fois durant le cours de la pièce; & nous applaudiſſons alors au Ciel, qui juſtifie enfin ſa lenteur à punir.

Il ne faut pas néanmoins défendre d'introduire des perſonnages ſcélérats dans la *Tragédie*, pourvu que le principal intérêt de la pièce ne tombe point ſur eux: le deſſein de ce Poème eſt bien d'exciter en nous la terreur & la compaſſion pour quelques-uns de ſes perſonnages, mais non pas pour tous ſes perſonnages. Ainſi, le poète, pour arriver plus certainement à ſon but, peut bien allumer en nous d'autres paſſions qui nous préparent à ſentir plus vivement encore les deux qui doivent dominer ſur la Scène *tragique*, je veux dire, la compaſſion & la terreur. L'indignation que nous concevons contre Narciſſe augmente la compaſſion & la terreur où nous jettent les malheurs de Britannicus: l'horreur qu'inſpire le diſcours d'Œnone nous rend plus ſenſible à la malheureuſe deſtinée de Phèdre.

On peut donc mettre des perſonnages ſcélérats ſur la Scène *tragique*, ainſi qu'on met des bourreaux dans le tableau qui repréſente le martyre d'un Saint. Mais comme on blâmeroit le peintre qui peindroit aimables des hommes auxquels il fait faire une action odieuſe, de même on blâmeroit le poète qui donneroit à des perſonnages ſcélérats des qualités capables de leur concilier la bienveillance du ſpectateur. Peindre le vice en beau, ce ſeroit aller contre le grand but de la *Tragédie*, qui doit être de purger les paſſions, en mettant ſous nos yeux les égarements où elles nous conduiſent & les périls dans leſquels elles nous précipitent.

Les poètes dramatiques dignes d'écrire pour le Théâtre, ont toujours regardé l'obligation d'inſpirer la haine du vice & l'amour de la vertu, comme la première obligation de leur art. Quand je dis que la *Tragédie* doit purger les paſſions, j'entends parler ſeulement des paſſions vicieuſes & préjudiciables à la ſociété, & on le comprend bien ainſi. Une *Tragédie* qui donneroit du dégoût des paſſions utiles à la ſociété, telles que ſont l'amour de la patrie, l'amour de la gloire, la crainte du déshonneur, *&c*, ſeroit auſſi vicieuſe qu'une *Tragédie* qui rendroit le vice aimable.

Ne faites jamais chauſſer le cothurne à des hommes inférieurs à pluſieurs de ceux avec qui nous vivons; autrement, vous ſeriez auſſi blâmable que ſi vous aviez fait ce que Quintilien appelle Donner le rôle d'Hercule à jouer à un enfant, *Perſonam Herculis & cothurnos aptare infantibus.*

Non ſeulement il faut que le caractère des principaux perſonnages ſoit intéreſſant; mais il eſt néceſſaire que les accidents qui leur arrivent ſoient tels, qu'ils puiſſent affliger *tragiquement* des perſonnes raiſonnables & jeter dans la crainte un homme courageux. Un prince de quarante ans qu'on nous repréſente au déſeſpoir & dans la diſpoſition d'attenter ſur lui-même, parce que ſa gloire & ſes intérêts l'obligent à ſe ſéparer d'une femme dont il eſt amoureux & aimé depuis douze ans, ne nous rend guère compatiſſants à ſon malheur; nous ne ſaurions le plaindre durant cinq actes.

Les excès des paſſions où le poète fait tomber ſon héros, tout ce qu'il lui fait dire afin de bien perſuader les ſpectateurs que l'intérieur de ce perſonnage eſt dans l'agitation la plus affreuſe, ne

ſert qu'à le dégrader davantage. On nous rend le héros indifférent, en voulant rendre l'action intéreſſante. L'uſage de ce qui ſe paſſe dans le monde & l'expérience de nos amis, au défaut de la nôtre, nous aprennent qu'une paſſion contente s'uſe tellement en douze années, qu'elle devient une ſimple habitude. Un héros, obligé par ſa gloire & par l'intérêt de ſon autorité à rompre cette habitude, n'en doit pas être aſſez affligé pour devenir un perſonnage *tragique*; il ceſſe d'avoir la dignité requiſe dans les perſonnages de la *Tragédie*, ſi ſon affliction va juſqu'au déſeſpoir: un tel malheur ne ſauroit l'abattre, s'il a un peu de cette fermeté ſans laquelle on ne ſauroit être, je ne dis pas un héros, mais même un homme vertueux. La gloire, dira-t-on, l'emporte à la fin; & Titus, de qui l'on voit bien que vous voulez parler, renvoie Bérénice chez elle.

Mais ce n'eſt pas là juſtifier Titus, c'eſt faire tort à la réputation qu'il a laiſſée; c'eſt aller contre les lois de la vraiſemblance & du pathétique véritable, que de lui donner, même contre le témoignage de l'Hiſtoire, un caractère ſi mou & ſi efféminé. Auſſi, quoique Bérénice ſoit une pièce très-méthodique & parfaitement bien écrite, le Public ne la revoit pas avec le même goût qu'il lit Phèdre & Andromaque. Racine avoit mal choiſi ſon ſujet; & pour dire plus exactement la vérité, il avoit eu la foibleſſe de s'engager à le traiter ſur les inſtances d'une grande princeſſe.

De ces réflexions ſur le rôle peu convenable que Racine fait jouer à Titus, il ne s'enſuit pas que nous proſcrivions l'amour de la *Tragédie*. On ne ſauroit blâmer les poëtes de choiſir pour ſujet de leurs imitations, les effets des paſſions qui ſont les plus générales & que tous les hommes reſſentent ordinairement: or de toutes les paſſions, celle de l'amour eſt la plus générale; il n'eſt preſque perſonne qui n'ait eu le malheur de la ſentir, du moins une fois en ſa vie: c'en eſt aſſez pour s'intéreſſer avec affection aux pièces de ceux qu'elle tyranniſe.

Nos poëtes ne pourroient donc être blâmés de donner part à l'amour dans les intrigues de la pièce, s'ils le feſoient avec plus de retenue. Mais ils ont pouſſé trop loin la complaiſance pour le goût de leur ſiècle, ou, pour mieux dire, ils ont eux-mêmes fomenté ce goût avec trop de lâcheté: en renchériſſant les uns ſur les autres, ils ont fait une ruelle de la Scène *tragique*; qu'on nous paſſe le terme.

Racine a mis plus d'amour dans ſes pièces que Corneille. Boileau travaillant à réconcilier ſon ami avec le célèbre Arnaud, il lui porta la *Tragédie* de Phèdre de la part de l'auteur & lui en demanda ſon avis. Arnaud, après avoir lu la pièce, lui dit: » Il n'y a rien à reprendre au caractère » de Phèdre; mais pourquoi a-t-il fait Hippolyte » amoureux? » Cette Critique eſt la ſeule peut-être qu'on puiſſe faire contre la *Tragédie* de Phèdre; & l'auteur, qui ſe l'étoit faite à lui-même, ſe juſtifioit en diſant: » Qu'auroient penſé » les petits-maîtres d'un Hippolyte ennemi de » toutes les femmes? quelles mauvaiſes plaiſan- » teries n'auroient ils point jettées ſur le fils de » Théſée? »

Du moins Racine connoiſſoit ſa faute; mais la plupart de ceux qui ſont venus depuis cet aimable poëte, trouvant qu'il étoit plus facile de l'imiter par ſes endroits foibles que par les autres, ont encore été plus loin que lui dans la mauvaiſe route.

Comme le goût de faire mouvoir par l'amour les reſſorts de la *Tragédie* n'a pas été le goût des anciens, il ne ſera point peut-être le goût de nos neveux. La poſtérité pourra donc blâmer l'abus que nos poëtes *tragiques* ont fait de leur eſprit, & les cenſurer un jour d'avoir donné le caractère de Tircis & de Philène; d'avoir fait faire toutes choſes pour l'amour, à des perſonnages illuſtres, & qui vivoient dans des ſiècles où l'idée qu'on avoit du caractère d'un grand homme n'admettoit pas le mélange de pareilles foibleſſes: elle reprendra nos poëtes d'avoir fait, d'une intrigue amoureuſe, la cauſe de tous les mouvements qui arrivèrent à Rome, quand il s'y forma une conjuration pour le rappel des Tarquins; comme d'avoir repréſenté les jeunes gens de ce temps-là ſi polis & même ſi timides devant leurs maîtreſſes, eux dont les mœurs ſont connues ſuffiſamment par le recit que fait Tite-Live des aventures de Lucrèce.

Tous ceux qui nous ont peint ſi tendres & ſi galants, Brutus, Arminius, & d'autres perſonnages illuſtrés par un courage inflexible, n'ont pas copié la nature dans leurs imitations, & ont oublié la ſage leçon qu'a donnée Deſpréaux dans le troiſième chant de l'*Art poétique*, où il décide ſi judicieuſement qu'il faut conſerver à ſes perſonnages leur caractère national:

Gardez donc de donner, ainſi que dans Clélie,
L'air & l'eſprit françois à l'antique Italie;
Et ſous le nom romain feſant notre portrait,
Peindre Caton galant & Brutus Dameret.

La même raiſon qui doit engager les poëtes à ne pas introduire l'amour dans toutes leurs *Tragédies*, doit peut être les engager auſſi à choiſir leur héros dans des temps éloignés d'une certaine diſtance du nôtre. Il eſt plus facile de nous inſpirer de la vénération pour des hommes qui ne nous ſont connus que par l'Hiſtoire, que pour ceux qui ont vécu dans des temps ſi peu éloignés du nôtre, qu'une tradition encore récente nous inſtruit exactement des particularités de leur vie. Le poëte *tragique*, dira-t-on, ſaura bien ſupprimer les petiteſſes capables d'avilir ſes héros. Sans doute il n'y manquera pas: mais l'auditeur s'en ſouvient; il les redit, lorſque le héros a vécu

dans un temps ſi voiſin du ſien que la tradition l'a inſtruit de ſes petiteſſes.

Il eſt vrai que les poëtes grecs ont mis ſur leur Scène des Souverains qui venoient de mourir, & quelquefois même des princes vivants ; mais ce n'étoit pas pour en faire des héros : ils ſe propoſoient de plaire à leur Patrie, en rendant odieux le gouvernement d'un ſeul ; & c'étoit un moyen d'y réuſſir, que de peindre les rois avec un caractère vicieux. C'eſt par un motif ſemblable qu'on a long temps repréſenté avec ſuccès, ſur un Théâtre voiſin du nôtre, le fameux ſiège de Leyde, que les eſpagnols firent par les ordres de Philipe II, & qu'ils furent obligés de lever en 1578. Comme Melpomène ſe plaît à parer ſes perſonnages de couronnes & de ſceptres, il arriva, dans ces temps d'horreurs & de perſécutions, qu'elle choiſit, dans cette pièce dramatique, pour ſa victime, un prince contre lequel tous les ſpectateurs étoient révoltés. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TRAGÉDIE. Lorſqu'on a lu ces beaux vers de Lucrèce ;

Suave, mari magno turbantibus æquora ventis,
E terrâ magnum alterius ſpectare laborem ;
Non quia vexari quemquam eſt jucunda voluptas,
Sed quibus ipſe malis careas quia cernere ſuave eſt :

on croit avoir trouvé dans le cœur humain le principe de la *Tragédie* ; mais on ſe trompe. Il eſt bien vrai qne l'homme ſe plaît naturellement à s'effrayer d'un danger qui n'eſt pas le ſien, & à s'affliger en ſimple ſpectateur ſur le malheur de ſes ſemblables. Il eſt vrai auſſi que la joie ſecrète d'être à l'abri des maux dont il eſt témoin, peut contribuer par réflexion au plaiſir que lui cauſe le ſpectacle de ces maux. Mais d'abord, les enfants, qui ne font certainement pas cette réflexion, ont un plaiſir très-vif à être émus de crainte & de pitié par des récits terribles & touchants : ce plaiſir n'eſt donc pas, dans la ſimple nature, l'effet d'un retour ſur ſoi-même. De plus, ſi la vûe du danger ou du malheur d'autrui nous étoit agréable, comme le dit Lucrèce, par la comparaiſon de nous-mêmes avec celui que nous voyons dans le péril ou dans la ſouffrance : plus ſa ſituation ſeroit affreuſe, plus nous aurions de plaiſir à n'y être pas ; la réalité nous en ſeroit encore plus agréable que l'image ; & dans l'image, plus l'illuſion ſeroit forte, plus le ſpectacle nous ſeroit doux. Or il arrive au contraire que, ſi l'image eſt trop reſſemblante & le ſpectacle trop horrible, l'âme y répugne & ne peut le ſouffrir. (*Voyez* ILLUSION). Enfin ſi la joie de ſe voir exempt des maux auxquels on s'intéreſſe feſoit le charme de la compaſſion, plus le péril ſeroit loin de nous, plus le plaiſir ſeroit pur & ſenſible ; rien de plus raſſûrant en effet que la différence de celui qui ſouffre avec celui qui voit ſouffrir ; rien de plus effrayant au contraire que les raports d'âge, de condition, de caractère de l'un à l'autre : & cependant il eſt certain que plus l'exemple nous touche de près, par les raports du malheureux avec nous-mêmes, plus l'intérêt qui nous y attache a pour nous de force & d'attrait. Ce n'eſt donc pas, comme le dit Lucrèce, par réflexion ſur nous-mêmes que nous aimons à nous effrayer, à nous affliger ſur autrui.

Principe de la Tragédie. Le vrai plaiſir de l'âme, dans ſes émotions, eſt eſſenciellement le plaiſir d'être émue, de l'être vivement ſans aucun des périls dont nous avertit la douleur. Ainſi, la ſûreté perſonnelle, *tui ſine parte periculi*, eſt bien une condition ſans laquelle le ſpectacle *tragique* ne ſeroit pas un plaiſir ; mais ce n'eſt pas la cauſe du plaiſir qu'on y éprouve : il naît de l'attrait naturel qui nous porte à exercer toutes nos facultés & du corps & de l'âme, c'eſt à dire, à nous éprouver vivants, intelligents, agiſſants, & ſenſibles. C'eſt cet exercice modéré de la ſenſibilité naturelle, qui rend les enfants ſi avides du merveilleux qui les effraye ; c'eſt ce qui fait courir une populace groſſiere au lieu du ſupplice des criminels ; c'eſt ce qui fait chérir à quelques nations les combats d'animaux & de gladiateurs, ou des ſpectacles horriblement *tragiques* ; c'eſt ce qui entraîne des nations plus douces, plus ſenſibles, ou, ſi l'on veut, plus foibles, au théâtre des paſſions ; c'eſt, en un mot, ce qui fait le charme de la Poéſie de ſentiment.

Mais peu de ſentiments ſont aſſez pathétiques pour animer un long poëme. La joie ou la volupté peut animer une chanſon ; la tendreſſe peut animer une idylle ou une élégie ; l'indignation, une ſatire ; l'enthouſiaſme, une ode ; l'admiration, par intervalles, peut ſuppléer, dans l'Épopée & même dans la *Tragédie*, à un intérêt plus preſſant. Mais le vrai, le grand pathétique, eſt celui de la terreur & de la pitié : ces deux ſentiments ont ſur tous les autres l'avantage de ſuivre le progrès des évènements, de croître à meſure que le péril augmente, de preſſer l'âme par degrés, juſqu'au terme de l'action ; au lieu que, par exemple, l'admiration & la joie naiſſent dans toute leur force, & s'affoibliſſent preſque en naiſſant.

Eſſence de la Tragédie. Le double intérêt de la terreur & de la pitié doit donc être l'âme de la *Tragédie*. Pour cela, il eſt de l'eſſence de ce ſpectacle, 1°. de nous préſenter nos ſemblables dans le péril & dans le malheur ; 2°. de nous les préſenter dans un péril qui nous effraye, & dans un malheur qui nous touche ; 3°. de donner à cette imitation une apparence de vérité qui nous ſéduiſe & nous perſuade aſſez pour être émus comme nous nous plaiſons à l'être, juſqu'à la douleur excluſivement. De là toutes les règles ſur le choix du ſujet, ſur les mœurs & les caractères, ſur la compoſition de la Fable, & ſur toutes les vraiſemblances du langage & de l'action.

Du ſujet. L'homme tombe dans le péril & dans

le malheur par une cauſe qui eſt *hors de lui*, ou *en lui-même*. *Hors de lui*, c'eſt ſa deſtinée, ſa ſituation, ſes devoirs, ſes lieus, tous les accidents de la vie, & l'action qu'exercent ſur lui les dieux, la nature, les hommes : de ces cauſes, les plus *tragiques* ſont celles que le malheureux chérit, & dont il n'avoit lieu d'attendre que du bien. *En lui-même*, c'eſt ſa foibleſſe, ſon imprudence, ſes penchants, ſes paſſions, ſes vices, quelquefois ſes vertus : de ces cauſes, la plus féconde, la plus pathétique, & la plus morale, c'eſt la paſſion combinée avec la bonté naturelle.

Deux ſyſtêmes de Tragédie. Cette diſtinction des cauſes du malheur, ou *hors de nous*, ou *en nous-mêmes*, fait le partage des deux ſyſtêmes de *Tragédie*, ancien & moderne ; & d'un coup d'œil, on y peut voir les caractères de l'un & de l'autre, leurs differences, leurs raports, les genres propres à chacun d'eux, & tous les genres mitoyens qui réſultent de leur mélange.

Syſtême ancien. Sur le Théâtre ancien, le malheur du perſonnage intéreſſant étoit preſque toujours l'effet d'une cauſe étrangère : & lorſqu'il y avoit de ſa faute par imprudence, foibleſſe, ou paſſion, comme dans Œdipe, Hécube, Phèdre, *&c.* le poëte avoit ſoin de donner à cette cauſe une cauſe première, comme la deſtinée, la colère des dieux ou leur volonté ſans motif, en un mot la fatalité ; & cela, dans les ſujets même qui ſemblent les plus naturels. Par exemple, ſi Agamemnon étoit aſſaſſiné en arrivant dans ſon palais, un dieu l'avoit prédit, & le poëte ne manquoit pas de faire annoncer par Caſſandre que telle étoit la deſtinée de ce malheureux fils d'Atrée & de Tantale ; de même, ſi les fils d'Œdipe ſe déclaroient une guerre impie, c'étoit l'effet inévitable des imprécations de leur père, & les poëtes avoient grand ſoin d'en avertir les ſpectateurs.

Dans les ſujets tirés du Théâtre des grecs ou de leur hiſtoire fabuleuſe, ce même dogme a été reçu ſur tous les Théâtres du monde. Oreſte, condamné par un dieu à tuer ſa mère, &, pour ce crime inévitable, tourmenté par les Euménides, n'eſt guère moins intéreſſant pour nous que pour les athéniens ; car la vraiſemblance & l'effet théâtral n'exigent pas que l'on croye à la fiction, mais qu'on y adhère : & c'eſt à quoi ſe ſont mépris les ſpéculateurs, qui, de leur cabinet, ont voulu régler le Théâtre.

Les poëtes ont mieux jugé du pouvoir de l'illuſion & de la facilité qu'on a toujours à déplacer les hommes : ils ont pris les ſujets des grecs ; fait du Théâtre de Paris le Théâtre d'Athènes ; reſſuſcité Mérope, Œdipe, Iphigénie, Oreſte ; rétabli ſur la Scène le culte, les mœurs, les uſages antiques, avec toutes les circonſtances des lieux, des hommes, & des faits ; & les françois, à ce ſpectacle, ſont devenus athéniens. Ainſi, nous avons vu revivre l'ancienne *Tragédie*, avec tout ce qu'elle eut jamais de plus touchant, de plus terrible, mais avec une plénitude & une continuité d'action, une gradation d'intérêt, un enchaînement de ſituations, un développement de mœurs, de ſentiments, de caractères, & de nouveaux reſſorts inconnus aux anciens.

Cependant comme cette ſource n'étoit pas inépuiſable & que de nouvelles circonſtances indiquoient de nouveaux moyens, le génie a tenté de s'ouvrir une autre carrière.

Syſtême moderne. Les Anciens, à côté du ſyſtême de la fatalité, donné par la religion & par l'hiſtoire de leur pays, avoient, comme nous, le ſyſtême des paſſions actives donné par la nature ; ils l'ont employé quelquefois, comme dans l'*Électre* & dans le *Thyeſte* : mais, ſoit qu'il leur parût moins impoſant, moins pathétique, ſoit qu'il ne s'accordât pas ſi bien avec la forme, les moyens, & l'intention de leur Théâtre ; ils l'avoient négligé. Les Modernes s'en ſont ſaiſis : ils ont fait de la *Tragédie*, non pas le tableau des calamités de l'homme eſclave de la deſtinée, mais le tableau des malheurs & des crimes de l'homme eſclave de ſes paſſions ; dès lors le reſſort de l'action *tragique* a été dans le cœur de l'homme, & tel eſt le nouveau ſyſtême dont Corneille eſt le créateur.

Subdiviſion des deux ſyſtêmes. Mais chacun de ces deux ſyſtêmes ſe ſubdiviſe en divers genres.

Chez les grecs, il y avoit quatre ſortes de *Tragédie* ; l'une pathétique, l'autre morale, & l'une & l'autre ſimple ou implexe. La *Tragédie* morale ſe terminoit, au gré de la loi, par le ſuccès des bons & par le malheur des méchants. La *Tragédie* pathétique ſe terminoit au contraire par le malheur du perſonnage intéreſſant, c'eſt à dire, naturellement bon & digne d'un meilleur ſort : Ariſtote vouloit qu'il eût contribué à ſon malheur par quelque faute involontaire ; mais, dans le ſyſtême ancien, cet adouciſſement n'eſt conſtamment fondé ni en raiſons ni en exemples. La *Tragédie* ſimple étoit celle qui n'avoit point de révolution déciſive, & dans laquelle les choſes ſuivoient un même cours, comme dans le *Thyeſte* : celui qui méditoit de ſe venger, ſe venge ; celui qui, dès le commencement, étoit dans le péril & le malheur, y ſuccombe ; & tout eſt fini. Dans cette eſpèce de fable, il y a des moments où la fortune ſemble changer de face ; & ces demi-révolutions produiſent des mouvements très-pathétiques ; mais elles ne décident rien. Dans la fable implexe, il y a révolution ou changement de fortune ; & la révolution eſt ſimple, ou double en ſens contraire. (*Voyez l'art.* RÉVOLUTION). Voilà toutes les formes de la *Tragédie* ancienne ; & l'on voit que les différences ne ſont que dans l'événement & dans la façon de l'amener. Ariſtote diſtingue auſſi les fables dont les incidents viennent du dehors, & les fables dont les incidents naiſſent du fond du ſujet ; mais par le fond du ſujet, il entend les circonſ-

Digitized by Google

tances de l'action, & non les mœurs des perſonnages : auſſi dit-il expreſſement que la *Tragédie* n'agit point pour imiter les mœurs, qu'elle peut même s'en paſſer; & tout ce qu'il demande pour émouvoir, c'eſt un perſonnage ſans caractère, mêlé de vices & de vertus, ou, ſi l'on veut, ſans vertus & ſans vices, qui ne ſoit ni méchant ni bon, mais malheureux par une erreur ou par une faute involontaire; & en effet c'en étoit aſſez dans le ſyſtême des Anciens.

Quand les Modernes ont employé le ſyſtême des paſſions, tantôt ils l'ont réduit à ſa ſimplicité, & tantôt ils l'ont combiné avec celui de la deſtinée : de là les divers genres de la *Tragédie* nouvelle.

Lorſque, dès l'avant-ſcène juſqu'au dénoûment, la volonté, la paſſion, ou la force des caractères agit ſeule & par elle-même, produit les incidents & les révolutions, noue, enchaîne, & dénoue l'action théatrale; c'eſt le ſyſtême des modernes dans toute ſa ſimplicité, & ce genre ſe ſubdiviſe en trois : le premier eſt celui où le perſonnage intéreſſant fait ſon malheur ſoi-même, comme Roxane & le fils de Brutus; le ſecond eſt celui où le caractère intéreſſant eſt aux priſes avec des méchants, & qu'il eſt menacé d'en être la victime, comme Britannicus, comme Zopire & ſes enfants; le troiſième eſt celui où, ſans le concours des méchants, le perſonnage intéreſſant eſt malheureux par la ſituation pénible & douloureuſe où le réduit le contraſte de ſes devoirs & de ſes penchants, ou de deux intérêts contraires, & par la violence qu'il ſe fait à lui-même ou qu'on fait à ſa volonté, mais avec un droit légitime, comme dans le *Cid*, dans *Inés*, dans *Zaïre*.

Si la violence vient du dehors, ſoit des dieux, ſoit de la fortune, ſoit d'un pouvoir irréſiſtible; ces incidents, étrangers aux mœurs des perſonnages qui ſont en ſcène, rentrent dans l'ordre de la fatalité : mais ce genre, aprochant de celui des grecs, ne laiſſe pas d'être plus fécond, en ce qu'il déploie tous les reſſorts du cœur humain, & qu'il établit ſur la Scène le combat le plus douloureux entre la nature & la deſtinée, entre la paſſion qui veut être libre & la fatale néceſſité qui l'enchaîne & lui fait la loi.

A préſent, ſi l'on conſidère que ces divers genres peuvent ſe réunir dans le même ſujet & ſe combiner dans une même fable, comme je l'ai fait obſerver dans l'*Iphigénie en Aulide*, & comme on peut le voir dans la *Sémiramis*; qu'il eſt du moins très-naturel que le mobile ſoit dans la paſſion, & l'obſtacle dans la fortune; qu'il eſt même rare que l'action ſoit aſſez ſimple pour n'avoir qu'un reſſort; que, dans le concours de divers caractères intéreſſés à l'évènement, chacun d'eux étant paſſionné & naturellement bon ou méchant ou mixte, ce n'eſt plus une paſſion qui agit, mais une foule de paſſions contraires, & chacune ſelon le naturel du perſonnage qu'elle anime, dans les raports d'âge, de rang, & de qualités reſpectives, comme du fils au père & du ſujet au roi : ſi, dans ce choc, on fait concourir les droits du ſang & de l'hymen, de l'amour & de l'amitié, de la nature & de la patrie, *&c*, on ſera étonné de la fécondité que les mœurs donnent à l'action, & l'on aura de la peine à concevoir que les Anciens les ayent comptées pour ſi peu de choſe.

Avantage du ſyſtême ancien. Ce n'eſt pourtant pas ſans raiſon que les Anciens avoient préféré le ſyſtême de la fatalité. 1°. Il étoit le plus pathétique. Quoi de plus capable en effet de fraper les eſprits de compaſſion & de terreur, que de voir l'homme, eſclave d'une volonté qui n'eſt pas la ſienne, & jouet d'un pouvoir injuſte, capricieux, inexorable, s'efforcer en vain d'éviter le crime qui l'attend ou le malheur qui le pourſuit? C'eſt ce dogme que les ſtoïciens enſeignoient, & que Sénèque a exprimé en deux mots; *Volentem ducunt fata, nolentem trahunt :* c'eſt cette déplorable condition de l'homme, que l'Œdipe françois expoſe en ſi beaux vers;

Miſérable Vertu, don ſtérile & funeſte,
Toi, par qui j'ai tiſſu des jours que je déteſte,
A mon noir aſcendant tu n'as pu réſiſter.
Je tombois dans le piège en voulant l'éviter;
Un dieu plus fort que moi m'entraînoit dans le crime;
Sous mes pas fugitifs il creuſoit un abîme;
Et j'étois, malgré moi, dans mon aveuglement,
D'un pouvoir inconnu l'eſclave & l'inſtrument.
Voilà tous mes forfaits : je n'en connois point d'autres.
Impitoyables Dieux, mes crimes ſont les vôtres,
Et vous m'en puniſſez!

Ainſi, l'innocence, confondue avec le crime par le caprice aveugle & tyrannique de l'inflexible deſtinée, eſt ſans ceſſe expoſée ſur le Théâtre ancien à la compaſſion des hommes aſſervis ſous la même loi. L'antre de Polyphème, où Ulyſſe & ſes compagnons voyoient tous les jours dévorer quelqu'un de leurs amis & attendoient leur tour en frémiſſant, eſt le ſymbole du Théâtre d'Athènes. C'eſt là ſans doute le *Tragique* le plus fort, le plus terrible, le plus déchirant, & celui qui, dans tous les temps, fera verſer le plus de larmes.

2°. Il étoit plus facile à manier. Les dieux agiſſent comme bon leur ſemble, la deſtinée eſt impénétrable & ne rend point compte de ſes décrets; au lieu que la nature en action eſt ſoumiſe à ſes propres lois, & que ces lois nous ſont connues. La balance de la volonté a ſes poids & ſes contre-poids; le flux & le reflux des paſſions, leurs accès, leurs relâches, & leurs révolutions, leur choc, & le degré de force qui décide de l'aſcendant, tout a ſa règle au dedans de nous-mêmes; & un coup d'œil ſur les combinaiſons que je viens d'indiquer en parlant des mœurs, fera ſentir la

difficulté de mettre chaque pièce de cette machine à ſa place, & de lui donner le degré de reſſort & d'activité qu'elle doit avoir. Que l'on compare le méchaniſme de l'*Œdipe* de Sophocle ou de l'*Oreſte* d'Euripide, avec celui de *Polyeucte*, de *Britannicus*, ou d'*Alzire*; & l'on verra combien les grecs devoient être à leur aiſe avec la deſtinée & la fatalité.

Rien de plus *tragique* ſans doute que de voir un ami, ſans le ſavoir, tuer ſon ami; un fils, ſon père; une mère, ſon fils; un fils, ſa mère: j'en conviens avec Ariſtote; rien de plus effrayant que la ſituation du malheureux, qui, par erreur, va répandre un ſang qui lui eſt ſi cher. Corneille ne voyoit rien de pathétique dans la ſituation de Mérope & d'Iphigénie, l'une allant immoler ſon fils, l'autre, ſon frère; & Corneille étoit dans l'erreur. » Ce frère, diſoit-il, & ce fils leur étant » inconnus, ils ne peuvent être pour elles qu'en» nemis ou indifférents ». Mais ſi Mérope & Iphigénie ne connoiſſent pas le crime qu'elles vont commettre, le ſpectateur en eſt inſtruit; & par un preſſentiment du déſeſpoir où ſeroit une mère qui auroit immolé ſon fils, une ſœur qui auroit immolé ſon frère, on frémit pour elle de ſon erreur & du coup qu'elle va fraper.

A plus forte raiſon, rien de plus intéreſſant que la ſituation d'un tel perſonnage, ſi le crime n'eſt reconnu qu'après qu'il eſt commis.

Mais à la place d'une erreur involontaire ou d'une néceſſité inévitable, que l'on mette la paſſion; quel art ne faut-il pas alors pour concilier l'intérêt avec des crimes bien moins horribles, pour faire plaindre, par exemple, le meurtrier de Zaïre ou l'indigne fils de Brutus? Il eſt des crimes que, dans l'emportement, un homme naturellement bon peut commettre; chacun de nous, dans un accès de paſſion, en eſt capable; & c'eſt ce qui nous fait chérir encore & plaindre ceux qui les ont commis. Mais ſi le crime révolte la nature, la paſſion même la plus violente ne ſuffit pas pour l'excuſer: un parricide n'eſt pas ſeulement un homme paſſionné, c'eſt un monſtre; ce monſtre ne peut nous toucher. Il y a plus: on ne pardonne à la paſſion la ſimple cruauté que dans un mouvement ſoudain, rapide, involontaire; la cruauté préméditée rend le criminel odieux, quelque paſſionné qu'il ſoit. Nulle difficulté au contraire dans les ſujets où la fatalité domine: Hercule, rendu furieux par la haine de Junon, tue ſes enfants & ſa femme; Oreſte, forcé d'obéir à un dieu, aſſaſſine ſa mère, & pour ce crime inévitable il eſt livré aux Euménides; Hercule & Oreſte ſont intéreſſants, & d'autant plus que leur action eſt plus atroce. Il en eſt de même de l'erreur d'Œdipe; toute l'indignation ſe rejette ſur les dieux, la compaſſion reſte aux hommes. Le pathétique de l'action ne ſe réduit pas à la cataſtrophe: le crime peut être annoncé; & ſi l'on voit de loin l'inexorable deſtinée ſe complaire à dreſſer les pièges, à creuſer, à cacher l'abîme où le malheureux doit tomber, l'y attirer nu l'y conduire, l'y pouſſer elle-même & l'y précipiter; plus ce prodige de méchanceté nous eſt odieux, & plus nous devient cher celui qui en eſt la victime. Voilà pourquoi, entre tous les ſujets, Ariſtote préfère ceux où le crime ſeroit le plus atroce, s'il étoit volontaire & libre.

3°. Le ſyſtême des Anciens étoit plus favorable à la grandeur de leurs théâtres & à la pompe ſolennelle des ſpectacles qu'on y donnoit. Ces ſpectacles faiſoient partie des fêtes où toute la Grèce accouroit; il falloit donc que l'amphithéâtre pût contenir une multitude aſſemblée, & que le théâtre fût proportionné à ce cercle immenſe de ſpectateurs. Mais une ſcène ſpacieuſe demandoit une action grande & forte, où tout fût peint comme dans un tableau deſtiné à être vu de loin: & c'eſt à quoi le ſyſtême de la fatalité s'accommodoit mieux que le nôtre; car en faiſant venir du dehors les évènements *tragiques*, il ſimplifioit tout, & ne laiſſoit à l'action théatrale que des maſſes à préſenter. La peinture des paſſions, dont tous les détails nous enchantent, n'auroit eu là aucun relief: ces touches délicates, ces reflets, ces nuances, ces développements, ſi précieux pour nous, auroient été perdus; & au contraire, ces traits de force, qui, vus de près, feroient ſur nous des impreſſions trop douloureuſes, adoucis par la perſpective, n'avoient de pathétique que ce qu'il en falloit pour l'âme des athéniens. C'eſt ſur leur théâtre que Philoctète devoit paroître, couvert de lambeaux, ſe trainant, ſe roulant par terre, & rugiſſant de douleur; c'eſt là qu'Œdipe devoit paroître, les yeux crevés, verſant ſur ſes enfants des gouttes de ſang au lieu de larmes; qu'Oreſte, pourſuivi par les Furies, devoit tomber dans les convulſions, & demander à ſa ſœur Électre qu'elle eſſuyât l'écume de ſes lèvres; c'eſt là que le ſupplice de Prométhée, les tourments d'Hercule, & les fureurs d'Ajax étoient en proportion avec la grandeur du ſpectacle.

4°. Ce ſyſtême rempliſſoit mieux l'objet religieux, politique, & moral que l'on ſe propoſoit alors. Il eſt évident, quoi qu'en diſe Ariſtote, que le caractère de l'action *tragique* prenoit trop ſur la liberté: & ſoit que le perſonnage intéreſſant reſſemblât par ſon caractère à l'agneau docile & timide qui ſe laiſſe mener à l'autel, ou au taureau fougueux qui ſe débat ſous le couteau du ſacrificateur, l'événement n'en étoit pas moins l'accompliſſement d'un décret qui décidoit du ſort de l'homme; & quel que fût l'inſtrument du malheur, & quelle qu'en fût la victime, l'un & l'autre étoient ſous l'empire de l'inflexible néceſſité. Par là l'objet poétique étoit rempli: car *la terreur nous vient*, dit Ariſtote, *de la poſſibilité que nous voyons à ce qu'un malheur ſemblable nous arrive; & la pitié nous vient de l'indignité de ce malheur, qui nous ſemble peu mérité.* Mais où étoit le but moral? où étoit le fruit de l'exemple? De ce qu'Œdipe

qu'Œdipe a tué ſon père ſans le ſavoir & qu'il a épouſé ſa mère, quelle conſéquence tirer? que c'eſt un crime horrible d'expoſer ſes enfants. Mais avant que Jocaſte eût expoſé le ſien, ſon ſort lui avoit été prédit. Dans cet exemple, le malheur n'eſt donc pas la ſuite du crime. Œdipe a été imprudent : un homme, dit-on, menacé de tuer ſon père & d'épouſer ſa mère, auroit dû ne pas voyager, n'avoir de querelle avec perſonne, & ne ſe marier jamais. Mais ceux qui raiſonnent ſi bien ont oublié que, dans le ſyſtême des grecs, la deſtinée étoit inévitable, & qu'il étoit dans celle d'Œdipe de faire tout ce qu'il a fait.

Il eſt donc vrai, comme l'a reconnu Marc-Aurèle, que le but moral, religieux, & politique de la *Tragédie* ancienne, étoit de frapper les eſprits de l'aſcendant de la deſtinée, afin d'accoutumer les hommes aux évènements de la vie, de les y réſigner d'avance, & de les rendre patients, courageux, & déterminés. Cette habitude, donnée à un peuple, de tout voir ſans étonnement & de tout ſouffrir ſans foibleſſe, étoit favorable aux mœurs publiques : & quant à ce qui pouvoit réſulter, dans le détail des mœurs privées, du ſyſtême de la néceſſité, les poëtes s'en inquiétoient peu ; c'étoit aux lois à y pourvoir.

A l'avantage de former, dans un État républicain expoſé aux plus grands revers, une maſſe d'hommes préparés à tout & réſolus à tout, ſe joignoit celui de leur faire voir que tous les hommes étoient égaux ſous l'empire de la deſtinée ; que les plus élevés étoient ſujets à l'imprudence & à l'erreur ; que les dieux ſe jouoient des rois ; que tout ce qui flatte l'orgueil étoit fragile & périſſable ; & que les plus grandes calamités & les plus grands crimes étant réſervés aux Souverains, il étoit également inſenſé d'aſpirer à l'être & de ſouffrir qu'il y en eût. C'eſt ce qu'il étoit important d'inculquer à des peuples libres.

Voilà les raiſons de préférence qui avoient décidé les Anciens en faveur du ſyſtême de la fatalité. Mais puiſque ce ſyſtême avoit tant d'avantages, pourquoi nous en être éloignés? Eſt-ce pour écarter l'idée d'une deſtinée injuſte, d'une aveugle néceſſité? Nullement ; & l'on voit aſſez que, tant que les Modernes ont pu tirer de ce ſyſtême des ſpectacles intéreſſants, ils ne s'en ſont pas fait ſcrupule. Eſt-ce que, l'opinion ayant changé, la vraiſemblance & l'intérêt des anciennes fables ſeroient perdus pour nous? Encore moins : l'illuſion ſupplée à la croyance. Les ſujets les plus pathétiques de notre Théâtre ſont pris du Théâtre des grecs. L'Œdipe, l'Oreſte, la Phèdre, les deux Iphigénies, la Mérope, le Philoctète, *&c*, réuſſiront dans tous les temps & chez tous les peuples du monde.

Mais ſi ce n'a pas été pour rendre la *Tragédie* plus morale ou plus intéreſſante qu'on en a fait un nouveau ſyſtême, qu'eſt-ce donc qui l'a introduit? Le cours naturel des choſes, un nouvel ordre de circonſtances, la difficulté qu'éprouvoit l'art à s'accommoder des anciens ſujets, & les avantages d'une autre eſpèce que l'on croyoit trouver dans le ſyſtême des paſſions.

Avantages du nouveau ſyſtême. Voyez d'abord, dans l'*article* Poésie, combien l'hiſtoire fabuleuſe des grecs, leur religion & leurs mœurs étoient favorables à leur ſyſtême, & combien ce qui leur étoit propre eſt étranger partout ailleurs.

Les ſpectateurs, comme je l'ai dit, ſe dépayſent aiſément ; mais l'illuſion qui les entraîne tient elle-même aux convenances, & ce ſyſtême religieux des grecs ne peut convenir qu'aux ſujets qu'il a conſacrés. Il n'eût donc jamais fallu ſortir de leur hiſtoire fabuleuſe ; & dans ce cercle, le génie *tragique* ſe fût trouvé trop à l'étroit.

Il eſt bien vrai que, dans tous les temps & chez tous les peuples du monde, on ſemble reconnoître, dans la fortune & dans ce qu'on appelle le haſard des évènements, une eſpèce de fatalité, & que par conſéquent il étoit poſſible d'inventer des ſujets où tout fût conduit par le ſort ou par des cauſes inévitables ; mais des accidents ſans raports, ſans liaiſon de l'un à l'autre, auſſi dénués de vraiſemblance que de vérité, n'ayant pour eux ni l'opinion réelle ni la tradition fabuleuſe, auroient manqué de conſiſtance & d'autorité ſur la Scène, & n'auroient pas été aſſez évidemment l'effet d'une puiſſance tyrannique, attachée à rendre les hommes ou coupables ou malheureux, pour que de ces ſpectacles du malheur & du crime, on reçût la même impreſſion de terreur dont les grecs ſe ſentoient frapés, & dont leur ſyſtême religieux nous frape encore nous-mêmes dans les ſujets où il eſt empreint.

Cet amas d'incidents fortuits, dont il n'y a rien à conclure, ont pu occuper nos aïeux à la renaiſſance des Lettres, quand ni l'eſprit, ni le goût, ni le jugement même n'étoient formés ; on en feſoit ſur tous les théâtres de l'Europe des comédies ſans comique, des *Tragédies* ſans intérêt. La curioſité, la ſurpriſe étoient les ſeules émotions qu'on éprouvoit à ces ſpectacles ; mais ne connoiſſant rien de mieux, on croyoit voir le mieux poſſible.

Enfin Corneille ayant découvert, au milieu de ce chaos, une nouvelle ſource d'évènements *tragiques*, auſſi intéreſſants dans leurs cauſes que terribles dans leurs effets, ce fut un cri univerſel ; & l'Europe moderne reconnut la *Tragédie* qui lui étoit propre.

L'homme libre ſous un dieu juſte, qui permettoit le mal ſans en être la cauſe, l'homme en proie à ſes paſſions, en butte à celles de ſes ſemblables, & rendu malheureux par lui-même ou par eux, devint l'objet de la *Tragédie* & le nouveau ſpectacle affligeant & terrible dont elle frappa les eſprits.

Les avantages de ce nouveau système sont d'être plus fécond, plus universel, plus moral, plus propre à la forme & à l'étendue de nos théâtres, plus susceptible de tout le charme de la représentation.

1°. *Plus fecond*, parce qu'il met en jeu tous les ressorts du cœur humain, qu'il en fait les mobiles de l'action théatrale, qu'il donne lieu aux dévelopements de toutes les passions actives, que de leur mélange il compose des caractères pleins d'énergie & de chaleur, que de leurs contrastes il tire des situations variées à l'infini, que de leurs combats il fait naître une foule de mouvements qui étoient inconnus aux Anciens.

Non seulement la passion agite l'âme, mais elle altère la raison, la séduit, la trompe, l'égare, & la range de son parti : de là tout l'artifice qu'elle emploie pour en imposer à celui qu'elle obsède & à tous ceux qu'elle a intérêt de persuader & d'émouvoir ; de là l'éloquence de deux passions contraires, pour se vaincre mutuellement ; de là les changements rapides d'opinion, de sentiments, & de langage dans le même homme, soit que deux passions le tourmentent & le dominent tour à tour, soit qu'une seule passion ait à combattre en lui la bonté naturelle, à triompher de l'innocence, à vaincre un reste de pudeur, à faire taire le devoir, à surmonter la vertu même, à se délivrer de la honte, & à s'affranchir du remords. Voilà ce qui ouvre à notre Théâtre un champ si vaste & si fécond.

Quand l'homme agit par une impulsion étrangère & irrésistible, il n'y a pas à balancer. Mais quand il doit se décider par les mouvements de son cœur, & que ces mouvements, comme celui des flots, sont tumultueux & rapides ; qu'il est tour à tour entraîné en sens contraires avec la même violence ; que presque au même instant que le désir l'emporte, la honte le repousse ; & qu'au moment où l'espérance commence à l'élever, il se sent abattu par la crainte & par la douleur : c'est là qu'un naturel sensible, ardent, impétueux, se montre sous toutes les faces & dans toutes les attitudes ; c'est là que le génie a de quoi s'exercer dans l'art d'imiter & de peindre. Le système moderne, ôsons le dire, est le seul où le cœur humain ait été pris par tous les côtés sensibles, & savamment approfondi.

2°. *Plus universel*. Le système ancien est fondé sur une opinion locale. Il est vrai que cette opinion sera reçue partout comme hypothèse : mais il ne sera permis d'y adapter que l'histoire des temps & des lieux où elle a régné. Au contraire, le système des passions est de tous les pays & de tous les siècles, partout l'homme a été conduit par les mouvements de son cœur ; partout il s'est rendu coupable & malheureux par ses passions. Notre Théâtre est le tableau du monde.

3°. *Plus moral*. C'est une chose utile sans doute que d'habituer l'homme au malheur, puisqu'il y est exposé sans cesse. Mais d'un côté, l'indignation, l'impiété, le désespoir ; de l'autre, le découragement, l'abattement, l'abandon de soi-même, sont les écueils d'une âme ou forte ou foible, qui s'est laissé fraper de l'ascendant de la destinée, de la nécessité d'en subir les décrets : au lieu qu'il est d'une utilité absolue d'aprendre à l'homme à se craindre lui-même, à être sans cesse en garde contre les ennemis qu'il recèle au fond de son cœur.

Dans un État exposé à de grands périls, sujet à de grandes révolutions ; où tout homme devoit être déterminé à tout risquer, à tout souffrir ; peut-être cet abandon de soi-même aux décrets de la destinée étoit-il la vertu de premier besoin, & devoit-il former le caractère national. Mais dans une monarchie vaste & tranquile, où une partie des forces de la nation suffit à sa défense, le bonheur public tient essenciellement à des mœurs tempérées. La *Tragédie*, qui réprime les mouvements de l'âme, est donc une leçon politique, en même temps qu'une leçon de mœurs. La haine, la colère, la vengeance, l'ambition, la noire envie, & surtout l'amour, étendent leur ravage dans tous les états, dans tous les ordres de la société. Ce sont là les vrais ennemis domestiques, & ceux qu'il est le plus essenciel de nous faire craindre, par la peinture des malheurs où ils peuvent nous entraîner, puisqu'ils y ont entraîné des hommes souvent moins foibles, plus sages, & plus vertueux que nous ; & c'est à quoi les grecs n'ont pas même pensé. Si, dans la *Tragédie* ancienne, la passion est quelquefois la cause ou l'instrument du malheur, ce malheur ne tombe pas sur l'homme passionné, mais sur quelque victime innocente. Or pour réprimer en nous la passion, il ne s'agit pas de nous faire voir qu'elle est funeste aux autres, mais à nous-mêmes. On diroit que les grecs évitoient à dessein le but moral que nous cherchons, car ils n'ont pu le méconnoître. Quoi de plus simple en effet pour guérir les hommes de leurs passions, que de leur en montrer les victimes ? quoi de plus terrible que l'exemple d'un homme à qui la nature & la fortune avoient tout accordé pour être heureux, & en qui une seule passion, la même dont chacun de nous porte le germe dans son sein, a tout ravagé, tout détruit ? c'est ce raport, cette induction qui rend l'exemple salutaire ; & Aristote lui-même l'a reconnu, mais dans sa Rhétorique. » L'Orateur, dit-il, pour » imprimer la crainte à ses auditeurs, doit leur » faire voir qu'ils sont en péril ; & pour cela » mettre sous leurs ieux l'exemple de ceux qui » sont tombés dans les malheurs dont il les me» nace ». Mais l'orateur ne leur dit point : *Si vous disputez le pas à un inconnu, comme fit Œdipe, ou si vous êtes curieux comme lui, vous tuerez votre père, vous épouserez votre mère, vous vous arracherez les ieux.* Il leur dit : *Si vous vous livrez à vos passions, vous en ferez les*

victimes ; ſi vous calomniez le juſte, ſi vous opprimez l'innocent, le Ciel, qui les aime, les vengera. S'il nous préſente un raviſſeur horriblement puni, comme Thyeſte, il ne nous fera pas voir à côté un monſtre exécrable, comme Atrée, jouiſſant de ſa vengeance & du jour qu'il a fait pâlir : mais il oppoſera l'innocent au coupable, & nous montrera celui-ci plus malheureux dans ſes ſuccès que l'autre au comble de l'infortune, l'enfer dans l'âme d'Anitus, le ciel dans l'âme de Socrate. Enfin s'il nous met ſous les yeux des exemples de la peine attachée au crime, ce crime ne ſera pas l'effet de l'erreur, car de l'erreur il n'y a rien à conclure ; mais de la foibleſſe, de l'imprudence, ou de la paſſion, car on peut y remédier. Il eſt donc évident que le deſſein qu'Ariſtote attribue à l'orateur & celui qu'il attribue au poëte, ne ſont pas les mêmes. Le but de l'orateur, dans ſon ſens, eſt de rendre les hommes juſtes & ſages par crainte ; & le but du poëte eſt de les guérir de la crainte, en les habituant au malheur.

Or cette diſparate n'exiſte plus entre la Morale de l'Éloquence & celle de la *Tragédie ;* & dans le ſyſtême moderne, le but du poëte eſt le même que celui de l'orateur.

4°. *Ce ſyſtême eſt encore plus propre à la forme de nos théâtres : j'en ai déja indiqué la raiſon.* Le théâtre a ſa perſpective : le nôtre eſt néceſſairement moins vaſte que celui des grecs ; le ſpectacle, qui chez eux étoit une ſolennité, n'eſt chez nous qu'un amuſement ; au lieu d'une nation aſſemblée, c'eſt un petit nombre de citoyens ; au lieu d'un grand cirque en plein ciel, c'eſt une aſſez petite ſalle. L'avantage du Théâtre ancien étoit donc dans la pantomime & dans la force des tableaux ; l'avantage du nôtre eſt dans l'éloquence & dans la beauté des détails. On a dit cent fois que les grecs avoient dédaigné de mettre l'amour ſur leur théâtre : on n'a pas vu qu'il leur eût été impoſſible de l'y peindre comme nos poëtes l'ont peint ; que ces détails, ces gradations, ces nuances ſi délicates, qui en font la décence & le charme, répugnent à la ſeule idée du mannequin, du caſque, du porte-voix d'un homme jouant Ariane, & reprochant au parjure Théſée le crime de l'abandonner : on n'a pas vu que la même cauſe avoit exclu de leur Théâtre preſque toutes les paſſions actives, & que, ſi quelquefois ils les y ont employées, ce n'a été que par eſquiſſes, en les ébauchant à grands traits. Les grecs alloient à leur théâtre apprendre à ſouffrir, & non pas à ſe vaincre. Avec des plaintes, des cris, des larmes, des mouvements d'effroi, de douleur, & de déſeſpoir, un malheureux, pourſuivi par les dieux ou accablé par la deſtinée, étoit ſûr d'émouvoir, d'attendrir tout un peuple. C'étoit moins de beaux vers que des hurlements effroyables, ou des gémiſſements profonds, que l'on entendoit de ſi loin.

Chez nous aucun des accents de l'âme, aucun des traits les plus délicats de la paſſion n'eſt perdu ; tous les détails de l'expreſſion, toutes les nuances de la penſée & du ſentiment ſont aperçus & vivement ſentis.

Je ne dis pas que le *Tragique* moderne ſoit dénué de force : je dis qu'il en a moins, qu'il en doit moins avoir que le *Tragique* ancien, parce qu'il eſt vu de plus près ; je dis qu'en s'affoibliſſant du côté des peintures, il a dû s'en dédommager du côté des ſentimens, & que pour cela le ſyſtême qui prête le plus à l'éloquence de l'âme, eſt ce qui lui convient le mieux.

5°. *Il eſt plus ſuſceptible enfin de tout le charme de la repréſentation.* En parlant de la Scène antique, on ne ceſſe de nous vanter ces théâtres immenſes que le ciel éclairoit : & on ne fait pas attention que, dans des ſpectacles donnés quatre fois l'an à toute la Grèce aſſemblée, cette vaſte étendue étoit d'une néceſſité indiſpenſable, & bien plus nuiſible qu'avantageuſe à la beauté de l'imitation ; qu'elle feſoit violence à toute eſpèce de vraiſemblance & d'illuſion théatrale ; qu'il étoit impoſſible au peintre de diſtribuer ſes lumières & les ombres dans les décorations d'un théâtre éclairé par le jour ; que l'acteur jouoit ſous un maſque, dont la bouche arrondie en trompe lui tenoit lieu de porte-voix ; que ce maſque n'exprimoit rien ; & qu'un homme jouant Électre, Iphigénie, ou Phèdre avec un maſque & un porte-voix, devoit être au moins peu touchant ; que le cothurne, en exhauſſant la taille juſqu'à la hauteur de huit pieds, en feſoit un coloſſe énorme & groteſquement compoſé ; que, s'il eſt vrai, comme on le dit, que la tête de l'acteur fût dans un caſque & le corps dans un mannequin, c'étoit le comble de la difformité ; & qu'en ſuppoſant même, par impoſſible, entre la taille, la figure, & le geſte d'un homme ainſi façonné, quelque eſpèce de proportion & d'enſemble, il en ſeroit toujours de cette imitation dramatique, relativement à la nôtre, comme d'une ſtatue coloſſale groſſièrement taillée, comparée à une ſtatue de grandeur naturelle dont tous les traits ſeroient finis.

Mais au lieu d'un théâtre immenſe, qui dans l'éloignement déroboit à la vûe ces difformités, ſuppoſez les *Tragédies* de Sophocle & d'Euripide, ſans aucun changement, repréſentées à notre manière, & ſur des théâtres proportionnés à l'étendue de la voix & à la portée de la vûe : alors le naturel, la vraiſemblance, l'illuſion théatrale y ſera ; mais alors même combien l'art de l'acteur ne ſera-t-il pas à l'étroit ! l'expreſſion de la ſouffrance eſt pathétique ; mais du côté de l'art elle n'a rien qui favoriſe & développe les grands talents. L'acteur le plus commun, dans des tourments ou dans des fureurs, imitera les cris de Philoctète ou les rugiſſements d'Oreſte ; & dans la déclamation, comme dans la peinture, les mouvements forcés, violents, convulſifs, ſont ce qu'il y a de plus aiſé.

La grande difficulté de l'art eſt dans l'expreſſion ſimultanée de deux ſentiments qui agitent l'âme, dans le paſſage de l'un à l'autre, dans les gradations, les nuances, les mouvements divers ou d'une ſeule paſſion ou de deux paſſions contraires, dans leur calme trompeur, dans leur fougue rapide, dans leurs élans impétueux, enfin dans cette foule d'accidents variés qui forment enſemble le tableau des orages du cœur humain. Que l'on compare les rôles les plus paſſionnés du Théâtre grec avec les rôles de Néron, d'Oroſmane, & de Rhadamiſte, avec les rôles de Cléopâtre dans Rodogune, de Roxane dans Bajaxet, d'Hermione dans Andromaque, d'Alzire & de Sémiramis; que l'on compare la Phèdre d'Euripide avec celle de Racine, l'Électre de Sophocle avec celle de Voltaire, avec ce rôle qui a été le triomphe de la célèbre Clairon: dans le grec, on verra des couleurs fortes, mais entières, ſans reflets & ſans demi-teintes; dans le françois, mille nuances qui, loin d'affoiblir la peinture, ne la rendent que plus vivante, plus variée, & plus ſenſible. C'eſt le grand avantage que nous avons tiré de la petiteſſe de nos théâtres; & ceux qui propoſent de les agrandir, ne ſavent pas le tort qu'ils veulent faire à l'art du poète & à celui de l'acteur.

Des mœurs & des caractères. Si l'on a bien conçu le ſyſtême des Anciens, on ſera peu ſurpris qu'Ariſtote ait ſubordonné les mœurs à l'action, & ne les ait pas même regardées comme néceſſaires à la *Tragédie*. Que l'homme en péril ne fût pas méchant, que le malheureux pourſuivi par ſon mauvais ſort ne l'eût pas mérité; c'en étoit aſſez pour être un objet de terreur & de compaſſion.

Mais lorſqu'il a fallu que les hommes entre eux ſe fiſſent leurs deſtins eux-mêmes, leurs qualités, leurs inclinations, leurs affections, leur naturel enfin; leurs caractères & leurs mœurs ont été les reſſorts de l'action théatrale.

Dans la *Tragédie* il y a deux ſortes de caractères: les uns dévoués à la haîne des ſpectateurs; & dans ceux-là le naturel, l'habituel, l'actuel, tout peut être mauvais; les vices les plus bas, les crimes les plus noirs, les ſentiments les plus dénaturés, les perfidies les plus atroces, & les plus lâches trahiſons, toutes ces horreurs, anoblies comme elles peuvent l'être, forment le caractère d'un Atrée, d'un Narciſſe, d'une Clopâtre; & dans le tableau dramatique ces figures ont leur beauté.

Un méchant homme, quelque malheureux qu'il ſoit, n'inſpirera point la pitié; mais il inſpirera la terreur de deux manières, & les voici. Dans le cours de l'action, il ſera trembler pour l'homme innocent ou vertueux dont il méditera la perte; & au dénoûment, ſi le méchant triomphe, on frémira, comme dans *Mahomet*, de ſe livrer à ſes pareils. Si au contraire c'eſt lui qui ſuccombe, & s'il eſt puni, comme dans *Rodogune*, on frémira de lui reſſembler. » Si les Furies pourſuivoient » Néron pour avoir fait périr ſa mère, dit Caſ» telvetro, cela n'exciteroit ni pitié ni crainte; » mais qu'elles pourſuivent Oreſte, pour avoir » obéi au dieu qui l'a forcé au crime, cela eſt » terrible & digne de pitié ». Caſtelvetro a raiſon dans ſon ſens. D'abord il eſt abſolument vrai que Néron n'exciteroit point la pitié: il eſt encore vrai qu'il n'exciteroit pas la même eſpèce de crainte que nous fait éprouver Oreſte, celle que devoit inſpirer aux hommes l'iniquité bizarre de la deſtinée & des dieux. Mais Néron pourſuivi par les Furies rempliroit de terreur les cœurs dénaturés, & de cette terreur qu'inſpirent des dieux juſtes, qui pourſuivent le parricide juſques ſur le trône du monde, & qui pour le punir déchaînent les enfers. Il eſt donc de l'intérêt des mœurs, comme de l'intérêt de l'art, qu'on rende les méchants, ſur la Scène, auſſi odieux qu'ils peuvent l'être.

Mais les caractères auxquels on veut concilier la bienveillance & la commiſération, doivent avoir un fonds de bonté qui nous attache. Ils peuvent être criminels, jamais vicieux ni méchants.

Il faut donc bien diſcerner entre les inclinations habituelles & les affections accidentelles du cœur humain, celles qui ſe concilient avec la bonté d'âme, celles dont le perſonnage intéreſſant peut s'applaudir, celles qu'il peut ſe pardonner, celles qu'il doit déſavouer & ſe reprocher à lui même: car c'eſt ſurtout à l'équité du juge intérieur que l'on reconnoît la bonté naturelle.

Ainſi, les qualités eſſencielles du caractère intéreſſant ſont la droiture, la ſenſibilité, la candeur, la nobleſſe, & mieux encore la grandeur d'âme. Si la paſſion qui le domine le rend injuſte, il doit s'en accuſer; s'il diſſimule, ce ne doit être que malgré lui & en rougiſſant; s'il eſt forcé de paroître ingrat, il doit en avoir honte & s'en faire un crime. Son caractère actuel peut être la foibleſſe, jamais la fauſſeté; l'ambition, jamais l'envie; la haîne, jamais la calomnie, & encore moins la trahiſon; le reſſentiment, la vengeance, jamais la dureté, la lâcheté, ni la noirceur; la violence, l'emportement, jamais la cruauté froide, tranquile, & réfléchie. Sa colère ne doit être qu'une ſenſibilité révoltée par l'excès de l'injure; qu'une fierté bleſſée par l'indignité de l'offenſe; qu'un vif reſſentiment du mal fait à lui-même ou à ce qu'il a de plus cher; qu'un mouvement d'indignation contre l'orgueil qui l'humilie, l'ingratitude qui l'aigrit, la force injuſte qui l'opprime, le crime en un mot qui l'irrite, ou le vice impudent qui lui eſt odieux: les fureurs de ſa jalouſie ne doivent être que les tranſports d'un amour violent qui ſe croit outragé. Ainſi, toutes ſes paſſions doivent porter avec elles une ſorte d'excuſe & d'apologie, qui le faſſe plaindre d'en être la victime, & qui empêche de le haïr.

C'eſt en cela qu'on nous accuſe de rendre les

paſſions aimables ; & il eſt vrai que nous les parons, mais comme des victimes, pour apprendre à les immoler. Il ne s'agit pas de les faire haïr, mais de les faire craindre ; c'eſt l'attrait qui en fait le danger : pour en prévenir la ſéduction, il faut donc les peindre avec tous leurs charmes. On tenteroit en vain de rendre odieux des ſentiments dont un bon naturel eſt bien ſouvent la cauſe. Le reſſentiment des injures, la colère, l'ambition, l'amour, les foibleſſes du ſang, le déſir de la gloire, ſont funeſtes dans leurs effets, quoiqu'intéreſſants dans leur cauſe. C'eſt avec ce mélange de bien & de mal qu'il faut qu'on les voye ſur le théâtre ; car c'eſt ainſi qu'on les verra dans la nature, & ce n'eſt que par la reſſemblance que l'exemple en eſt effrayant. Plus le perſonnage eſt intéreſſant, plus ſon malheur ſera terrible : ſa bonté, ſes vertus elles-mêmes n'en feront que mieux ſentir le danger de la paſſion qui l'a perdu ; & plus la cauſe de ſon malheur eſt excuſable par notre foibleſſe, plus nous voyons près de nous le précipice où il eſt tombé.

Cette conſtitution de la fable, du côté des mœurs, eſt à la fois ſi utile & ſi intéreſſante, ſi analogue à la nature & à tous les principes de l'art, qu'elle ſemble avoir dû ſe préſenter d'abord aux inventeurs de la *Tragédie;* & ceux qui entendent citer depuis ſi long temps les Anciens comme nos modèles, doivent trouver bien étrange ce que j'ai oſé avancer, que le Théâtre des grecs ne fut jamais celui des paſſions.

On s'autoriſe de leur exemple pour nous reprocher d'avoir fait de l'amour la paſſion dominante de la Scène *tragique*. Croit-on de bonne foi qu'un caractère comme celui d'Hermione, n'eût pas été beau à Athènes comme à Paris ? Mais qui l'auroit joué ? qui l'auroit entendu ? Ce flux & ce reflux de paſſions contraires, le dépit, la fierté, l'amour, la jalouſie, & la vengeance, leurs accents, leurs traits, leur langage, tout ſe ſeroit perdu ſous le maſque ou dans l'éloignement. Voilà pourquoi la peinture de l'amour & des paſſions qu'il engendre leur étoit interdite ; & s'ils n'en ont pas fait uſage, il n'en eſt pas moins vrai, comme je l'ai prouvé dans l'*article* MŒURS, que, de toutes les paſſions actives, l'amour eſt la plus théatrale, la plus intéreſſante, la plus féconde en tableaux pathétiques, la plus utile à voir dans ſes redoutables excès.

Il faut convenir qu'en peignant l'amour avec tous ſes dangers, on le peint avec tous ſes charmes ; & c'eſt par là qu'on rend les malheureux qu'il a ſéduits plus dignes de pitié que de haine ; mais c'eſt auſſi par là qu'on rend cette paſſion redoutable, autant qu'elle eſt intéreſſante. Il faut que l'homme ſache, non ſeulement qu'elle l'égare, mais par quels détours elle peut l'égarer : c'eſt aux fleurs qui couvrent le piège qu'il doit le reconnoître ; l'attrait l'avertit du danger.

Si l'homme paſſionné qui fait lui-même ſon malheur peut être intéreſſant, à plus forte raiſon l'homme vertueux. Mais ſi la vertu même eſt cauſe du malheur, quel intérêt peut-il en naître ? 1°. L'intérêt de la bienveillance & de l'admiration, quand le malheur eſt abſolument volontaire, comme celui de Décius ; mais j'avoue que de tels ſujets ne ſeroient pas aſſez *tragiques*. 2°. L'intérêt de la pitié mêlée d'admiration & d'amour, quand l'homme de bien, malheureux par ſon choix, n'a pu ſe diſpenſer de l'être, comme Brutus, Régulus, & Caton : & ſi l'alternative eſt telle que, ſans honte, l'homme n'ait pu éviter ſon malheur, il eſt, pour la vertu, dans l'ordre des maux néceſſaires ; telle eſt la ſituation de Rodrigue, & c'eſt par là qu'elle eſt ſi touchante.

Le pathétique des mœurs, chez les Anciens, conſiſtoit, non pas dans les paſſions *actives*, cauſes du crime & du malheur, mais dans des affections qui rendoient le crime involontaire plus horrible pour celui qui l'avoit commis, & le malheur plus accablant. Ces ſentiments, que j'appellerai *paſſifs*, ſont ceux de l'humanité, de l'amitié, de la nature. Les Anciens les ont exprimés avec beaucoup de force, de chaleur, & de vérité, parce qu'ils en étoient remplis. Le nom de *piété* qu'ils leur donnoient exprime l'idée de ſainteté qu'ils y avoient attachée. On ne lit pas ſans émotion ce que diſoit l'un de leurs plus grands hommes, Épaminondas, que, de toutes ſes proſpérités, celle qui lui avoit donné le plus de joie étoit d'avoir gagné la bataille de Leuctre du vivant de ſes père & mère. L'héroïſme de l'amitié & de la piété filiale étoit familier parmi eux. L'amour paternel & maternel n'étoit pas moins paſſionné, c'étoient les tréſors de leur Théâtre. Les Modernes, choſe étonnante, les avoient négligés, ces tréſors précieux, juſqu'à Voltaire : c'eſt lui qui le premier a répandu dans la *Tragédie* cet intérêt ſi doux de la touchante humanité ; c'eſt lui qui, ſur la Scène, a fait un ſentiment religieux de la bienfeſance univerſelle ; c'eſt lui qui a mis dans les ſujets modernes toutes les tendreſſes du ſang ; & quel pathétique il en a tiré ! Mérope & Jocaſte, il eſt vrai, comme Andromaque, Hécube & Clytemneſtre, ſont priſes du Théâtre ancien ; mais les caractères de Brutus, de Céſar, de Luſignan, d'Alvarès, de Zopire, d'Idamé, de Sémiramis, ne ſont pris que dans la nature. C'eſt ce grand ſecret de la *Tragédie*, preſque oublié depuis Euripide, qui a valu à Voltaire l'honneur d'être mis à côté de Corneille & de Racine, ou plutôt la gloire d'être élevé au deſſus d'eux, comme ayant mieux connu ou plus fortement remué les grands reſſorts du cœur humain.

Ce genre de pathétique ſe concilie également avec les deux ſyſtêmes. Mais une nouvelle différence de l'un à l'autre, c'eſt la liberté que nous avons, & que les Anciens n'avoient pas, de prendre l'action *tragique* dans la vie obſcure & privée. La crainte des dieux & la haine des rois étoient les

deux objets de la *Tragédie* ancienne ; & à cet intérêt religieux & politique ſe joignoit l'intérêt national, le plaiſir qu'avoient les peuples de la Grèce à voir retracer ſur leur théâtre les évènemeots de leur hiſtoire fabuleuſe : or de cette hiſtoire rien n'étoit conſervé que les aventures des rois ou des héros. Ariſtote exprimoit donc le vœu des ſpectateurs, en demandant que l'on choiſît pour la *Tragédie*, parmi les hommes d'un rang illuſtre & d'une grande réputation, quelque homme d'une fortune éclatante, qui fût devenu malheureux : l'exemple en étoit plus célèbre, plus terrible, plus pitoyable, & plus directement relatif au but que l'on ſe propoſoit. Mais nous, qui n'avons preſque jamais aucun intérêt national au ſujet de la *Tragédie ;* nous qui ne voulons qu'intimider les hommes par les exemples du danger & du malheur des paſſions ; n'eſt-ce que dans les rois que nous pouvons trouver de ces exemples effrayants ?

Sans doute la dignité des perſonnages donnant plus de poids à l'exemple, il eſt avantageux pour la moralité de prendre au moins des noms fameux. D'ailleurs, le ſort d'un héros, d'un monarque donne plus d'importance à l'action théatrale, & il en réſulte pour le ſpectacle plus de pompe & de majeſté. Quant à ce qu'on a dit, que l'élévation des perſonoes fait que leur ſort nous touche moins, que les revers qui les menacent ne menacent point le commun des hommes, & que plus leur fortune excite l'envie, moins leur malheur excite la pitié ; c'eſt ce qu'on peut au moins révoquer en doute. Mérope, Hécube, Clytemneſtre, Brutus, Oroſmane, Antiochus ſont, par leur rang, fort élevés au deſſus du peuple qu'ils attendriſſent ; & nous pleurons, nous frémiſſons pour eux, comme s'ils étoient nos égaux. Un roi, dans le bonheur, eſt pour nous un roi ; dans le malheur, il eſt pour nous un homme, & même d'autant plus à plaindre, qu'il étoit plus heureux, & que chacun de nous, ſe mettant à ſa place, ſent tout le poids du coup qui l'a frapé.

Le but de la *Tragédie* eſt, ſelon nous, de corriger les mœurs, en les imitant, par une action qui ſerve d'exemple : or que la victime de la paſſion ſoit illuſtre, que ſa ruine ſoit éclatante, la leçon n'en eſt pas moins générale. La même cauſe qui répand la déſolation dans un État, peut la répandre dans une famille, L'amour, la haine, l'ambition, la jalouſie, & la vengance empoiſonnent les ſources du bonheur domeſtique, comme celles du bonheur public. Il y a partout des hommes colères comme Achille, des mères faciles comme Hécube, des amantes foibles comme Inès, & crédules comme Ariane, ou emportées comme Hermione, des amants capables de tout dans la jalouſie, comme Oroſmane & Rhadamiſte, & furieux par excès d'amour.

Mais c'eſt faire injure au cœur humain & méconnoître la nature, que de croire qu'elle ait beſoin de titres pour nous émouvoir. Les noms ſacrés d'ami, de père, d'amant, d'époux, de fils, de mère, de frère, de ſœur, d'homme enfin, avec des mœurs intéreſſantes ; voilà les qualités pathétiques. Qu'importe quel eſt le rang, le nom, la naiſſance du malheureux, que ſa complaiſance pour d'indignes amis & la ſéduction de l'exemple ont engagé dans les pièges du jeu, & qui gémit dans les priſons, dévoré de remords & de honte ? Si vous demandez quel il eſt, je vous réponds : Il fut homme de bien, & pour ſon ſupplice il eſt époux & père ; ſa femme, qu'il aime & dont il eſt aimé, languit, réduite à l'extréme indigence, & ne peut donner que des larmes à ſes enfants qui demaudent du pain. Cherchez dans l'hiſtoire des héros une ſituation plus touchante, plus morale, en un mot plus *tragique ;* & au moment où ce malheureux s'empoiſonne, au moment où, après s'être empoiſonné, il aprend que le Ciel veooit à ſon ſecours, dans ce moment douloureux & terrible, où, à l'horreur de mourir, ſe joint le regret d'avoir pu vivre heureux, dites-moi ce qui manque à ce ſujet pour être digne de la *Tragédie ?* L'extraordinaire, le merveilleux, me direz-vous. Et ne le voyez-vous pas, ce merveilleux épouvantable, dans le paſſage rapide de l'honneur à l'opprobre, de l'innocence au crime, du doux repos au déſeſpoir, en un mot, dans l'excès du malheur attiré par une foibleſſe ? Quelle comparaiſon de *Béverley* avec *Athalie*, du côté de la pompe & de la majeſté du Théâtre ! mais auſſi quelle comparaiſon du côté du pathétique & de la moralité !

On a donné à Paris, cette pièce angloiſe, & le ſoulèvement des joueurs a été général contre le ſuccès qu'elle a eu. Les femmes diſoient, *Cela eſt horrible ;* les hommes, *Ce n'eſt pas un joueur.* Non, ce n'eſt pas un joueur conſommé, c'eſt un joueur qui commence à l'être, comme vous avez commencé, par complaiſance, ſans paſſion, ſans voir le danger de céder à l'exemple. Il s'eſt engagé pas à pas, il a perdu plus qu'il ne vouloit ; le regret, joint à l'eſpérance, l'a fait *courir après ſon argent*, façon de parler auſſi commune que l'imprudence qu'elle exprime ; nouvelle perte, nouveaux regrets, nouvelle ardeur de regagner ; enfin la gravité du mal lui a fait riſquer le plus violent remède, & en voulant ſe tirer de l'abîme, il y eſt tombé juſqu'au fond. Cela eſt horrible, ſans doute, mais cela eſt très naturel, & peut-être auſſi très-commun ; & ſi ce n'eſt pas à la paſſion invétérée du jeu que cet exemple peut être ſalutaire, c'eſt du moins à la paſſion naiſſante, & qui, foible encore & timide, n'a pas aliéné la raiſon. Ce ne ſera pas un remède, ce ſera un préſervatif.

La *Tragédie* populaire a donc ſes avantages, comme l'héroïque a les ſiens ; mais il ne faut pas diſſimuler une utilité excluſivement propre à celle-ci du côté des mœurs. Les rois ont de la peine à concevoir que les malheurs de la vie commune ſoient un exemple effrayant pour eux, ils ne ſe reconnoiſſent

que dans leurs pareils : il leur faut donc une *Tragédie* qui ſoit propre à la royauté ; & celle-ci eſt pour eux une leçon d'autant plus précieuſe, que c'eſt preſque la ſeule qu'ils daignent recevoir : l'attrait du plaiſir les y engage ; & comme elle n'eſt pas directe, elle ne peut les offenſer Ils ſe trouvent comme inviſibles dans des Cours étrangères, & préſents à ce qui ſe paſſe dans les temps les plus reculés. C'eſt là que la vérité leur parle avec une noble hardieſſe ; c'eſt là qu'on plaide avec courage la cauſe de l'humanité, que tous les droits ſont mis dans la balance, que tous les devoirs ſont preſcrits & tous les pouvoirs limités ; c'eſt là que tous les préjugés d'une éducation corruptrice ſont ébranlés par les maximes de la nature & de la raiſon ; c'eſt là que l'orgueil eſt confondu, la vaine gloire humiliée ; c'eſt là que le deſpotiſme impérieux voit ſes écueils, & l'ambition ſes naufrages ; c'eſt là que les penchants favoris d'un prince ſont repris ſans ménagements, & châtiés dans ſes pareils ; c'eſt là qu'il ſent tout le danger des mouvements impétueux d'une âme à qui tout cède, de ces mouvements dont un ſeul fait le malheur de tout un peuple, quelquefois la ruine ou la honte d'un roi ; c'eſt là qu'il voit ce que jamais on n'a oſé lui faire entendre, que ſes foibleſſes ſont des crimes, & ſes paſſions des fléaux ; c'eſt là qu'il aprend qu'il eſt homme, qu'il peut avoir beſoin de la pitié des hommes, & qu'il aura toujours beſoin de leur amour ; c'eſt enfin là qu'il voit ſans maſque le menſonge, l'intrigue, l'adulation, & les reſſorts cachés de tous les mouvements qui s'exécutent dans ſa Cour. Ainſi, par un renverſement aſſez ſingulier, la Cour d'un roi eſt pour lui un ſpectacle, & la *Tragédie* eſt le dévelopement du méchaniſme qui le produit : l'illuſion eſt dans le Palais, & la vérité ſur la Scène.

C'eſt ce qui donnera toujours à la *Tragédie* héroïque une grande prééminence ; car il y a mille façons de réprimer le naturel d'un peuple, & rien de plus rare que les moyens d'inſtruire & de former les rois.

Chez les grecs la *Tragédie* étoit nationale, &, à tous égards, elle eût perdu à ne pas l'être ; chez nous, elle eſt univerſelle, comme l'empire des paſſions. Mais comme elle peut être priſe dans l'Hiſtoire de tous les pays & de tous les âges, peut-elle être auſſi de pure invention ? Brumoi tient pour la négative. » Un ſujet d'imagination, » dit-il, préviendroit le ſpectateur incrédule, & » l'empêcheroit de concourir à ſe laiſſer tromper ». Caſtelvetro penſe comme Brumoi, & il eſt encore plus ſévère ; car il n'en coute rien à ces meſſieurs d'appauvrir le génie & l'art. Mais Ariſtote, leur oracle, décide formellement que tout peut être d'invention, & les faits & les perſonnages : la pratique du Théâtre le confirme, & la raiſon le perſuade encore plus. Un fait n'eſt pas connu dans l'Hiſtoire ; & qu'importe ? Avons-nous tous les lieux, tous les ſiècles préſents ? & qui de nous s'inquiete de ſavoir où le poete a pris ce tableau qui le touche, ce caractere qui l'enchante ? On ſeroit plus fondé à craindre qu'en attribuant à un perſonnage illuſtre ce qui ne lui eſt point arrivé, on ne fût comme démenti par le ſilence de l'Hiſtoire : mais ſi les convenances y ſont bien obſervées, chacun de nous ſuppoſe que cette circonſtance d'une vie célèbre lui eût échapée ; & dès qu'elle s'accorde avec ce qui lui eſt connu des lieux, des temps, & des perſonnages, il ne demande plus rien.

De la compoſition de la Fable. On a vu, dans l'*article* INTRIGUE, à quoi cette partie ſe rédniſoit chez les anciens. Un ou deux perſonnages vertueux ou bons, ou mêlés de vices & de vertus, qui, malheureux conſtamment, ſuccombent, ou qui, par quelque accident imprévu, échapent au danger qui les menaçoit ; voilà leurs fables les plus renommées. Ariſtote les réduit toutes à quatre combinaiſons. » Il faut, dit-il, que le crime s'achève » ou ne s'achève pas, & que celui qui le com» met ou va le commettre agiſſe ſans connoiſ» ſance ou de propos délibéré ». J'ai déja dit qu'il donne la préférence, tantôt à celle de ces combinaiſons où la connoiſſance du crime que l'on va commettre empêche qu'il ne s'exécute, tantôt à celle où le crime n'eſt reconnu qu'après qu'il eſt exécuté : la vérité eſt que le crime connu avant d'être commis, & le crime commis avant d'être connu, ſont deux actions très-touchantes ; mais celle-ci réſerve le ſort de l'intérêt pour le dénoûment, comme dans l'*Œdipe* ; l'autre l'épuiſe avant la révolution, comme dans l'*Iphigénie en Tauride*. Le crime commis avant d'être connu, rend la cataſtrope terrible, & remplit l'objet du ſyſtême ancien. Le crime connu avant d'être commis, rend la ſolution du nœud conſolante, & convient mieux au ſyſtême moderne. La fatalité manque ſon effet, ſi le crime n'eſt pas conſommé ; la paſſion a produit le ſien, dès qu'elle a conduit l'homme au bord du précipice.

Un genre de fable qu'Ariſtote ſembloit avoir banni du Théâtre, & que Corneille a réclamé, eſt celle où le crime entrepris avec connoiſſance de cauſe ne s'achève pas. » Cette manière, dit le » philoſophe grec, eſt très mauvaiſe ; car outre » que cela eſt horrible & ſcélérat, il n'y a rien » de *tragique*, parce que la fin n'a rien de tou» chant ». C'eſt ainſi qu'il devoit raiſonner, perſuadé, comme il l'étoit, que le pathétique réſidoit dans la cataſtrophe : auſſi ajoûte-t-il que, dans ces occaſions, il vaut mieux que le crime s'exécute, comme celui de Médée ; & c'eſt à ce genre de fable qu'il donne le troiſième rang. Corneille, au contraire, avoit en vûe les mouvements que doit exciter le pathétique intérieur de la fable juſqu'au moment de la ſolution ; & c'eſt par là qu'il s'eſt décidé. » Lorſqu'on agit, dit-il, avec » une entière connoiſſance, le combat des paſſions » contre la nature, & du devoir contre l'amour,

» occupe la meilleure partie du poème ; & de là » naiſſent les grandes & les fortes émotions ». Il convient donc qu'un crime réſolu, prêt à ſe commettre, & qui n'eſt empêché que par un changement de volonté, fait un dénoûment vicieux ; mais ſi celui qui l'a entrepris fait ce qu'il peut pour l'achever, & ſi l'obſtacle qui l'arrête vient d'une cauſe étrangère ; » il eſt hors » de doute, pourſuit Corneille, que cela fait une » *Tragédie* d'un genre peut-être plus ſublime que » les trois qu'Ariſtote avoue ».

Ariſtote & Corneille ont été conſéquents. L'un ſe propoſoit de laiſſer la terreur & la pitié dans l'âme des ſpectateurs après le dénoûment ; il devoit donc ſouhaiter que le crime fût conſommé. L'autre ſe propoſoit d'exciter ces deux paſſions durant le cours du ſpectacle, peu en peine de tout ce qui en réſulteroit quand tout ſeroit fini, & que l'illuſion auroit ceſſé : or tant que l'innocence & la vertu ſont en péril & que l'on croit voir aprocher l'inſtant où elles vont ſuccomber, on s'attendrit, on frémit pour elles ; & plus le danger eſt preſſant, plus la crainte & la pitié redoublent : de là les grands mouvements du cinquième acte de *Rodogune*, qu'il s'agiſſoit de juſtifier.

A l'égard du crime empêché par un changement de réſolution dans celui qui alloit le commettre avec connoiſſance de cauſe, il y en a des exemples ſur notre Théâtre, comme dans l'*Orphelin de la Chine ;* & pourvu que l'action préméditée ne ſoit pas atroce, ces dénoûments ont leur beauté. Il arrive même ſouvent que l'action *tragique*, ſans être un crime, ne laiſſe pas d'être funeſte, comme ſeroit la vengeance d'Auguſte dans *Cinna*, & celle de Guſman dans *Alzire*, dont le dénoûment n'eſt autre choſe qu'un changement de volonté.

Ainſi, le ſyſtême des paſſions admet toutes les formes de fable, excepté celle dont l'évènement eſt favorable au crime ; & encore l'a-t-on ſoufferte quand le dénoûment donné par l'Hiſtoire n'a pu être changé, comme dans *Britannicus* & dans *Mahomet*. Mais la grande difficulté eſt dans la diſpoſition intérieure de la fable ; & pour la rendre féconde en incidents, en révolutions pathétiques, le vrai moyen eſt d'y réunir l'importance du ſujet, la force & le contraſte des caractères, & la chaleur des ſentiments & des intérêts oppoſés Tout le reſte naît de ſoi-même : & dans une fable ainſi conſtituée, on verra les ſituations, les ſcènes vives & preſſantes, ſe ſuccéder ſans peine & ſans relâche & ſe pouſſer comme les flots ; au lieu que, ſi les intérêts n'ont rien de paſſionné, comme dans *Sertorius*, ſi les caractères oppoſés au caractère principal ſont négligés, comme dans *Ariane*, ſi tout eſt foible, & le ſujet, & les caractères, & les ſentiments, comme dans *Bérénice*, le tiſſu de l'action ſe reſſentira de cette foibleſſe, & toute l'éloquence du poëte ſera inſuffiſante pour en remplir les vides & en ſoutenir la langueur.

L'on ſent bien quelle eſt la foibleſſe du ſujet de *Sertorius*, & qu'avec toute ſon importance il n'a rien de paſſionné. Mais pourquoi le ſujet de *Bérénice* eſt-il plus foible que celui d'*Ariane*, que celui d'*Inès*, que celui de *Didon* ? n'eſt-ce pas le même problême, la même alternative ? Non : la ſimple maladie de l'amour n'eſt point *tragique ;* il faut, ſi je l'oſe dire, qu'elle ſoit compliquée. Le malheur de Bérénice n'eſt que la peine légitime d'un amour imprudent ; or c'eſt l'indignité du malheur qui le rend pathétique. Titus, en renvoyant Bérénice, n'eſt qu'un homme ſage, qui cède à ſa gloire & à ſon devoir ; Théſée eſt un perfide, Énée eſt un ingrat, Pèdre ſeroit un monſtre. Qu'une femme ſe plaigne, comme Bérénice, qu'on ne la préfère pas à l'empire du monde ; ſa douleur touche foiblement : mais qu'une femme ſe plaigne d'être trahie, déshonorée, abandonnée par un amant, à qui elle a tout ſacrifié, pour qui elle a tout fait, comme Ariane ou Didon ; il n'eſt perſonne qui ne reſſente les déchirements de ſon cœur : ils ſont encore plus douloureux, ſi elle eſt épouſe & mère, comme Inès. Ce n'eſt plus l'amour ſeul, c'eſt tout ce qu'il y a de plus cher & de plus ſaint dans la nature, qui eſt compromis dans ces ſujets, l'honneur, la bonne foi, la reconnoiſſance, & dans Inès, les nœuds de l'hymen & du ſang. Ainſi, tous les poiſons de la perfidie, de l'ingratitude, & de la honte, verſés dans les plaies de l'amour, les enveniment ; & c'eſt là ce qui les rend *tragiques*.

On verra mieux, dans l'*article* ACTION, ce que j'entends par la force du ſujet. Quant à celle des caractères, elle conſiſte dans l'énergie & la chaleur des ſentiments ſi le perſonnage eſt en action, & dans la fermeté de l'âme lorſqu'il ne fait que réſiſtance. Dans un roi, dans un père, une froide rigueur, une autorité inflexible, une vertu inexorable ſuffit pour rendre malheureux deux jeunes cœurs paſſionnés. Mais ſoit du côté de l'action, ſoit du côté de l'obſtacle, ſoit dans le choc de deux mouvements oppoſés, chacun des caractères, dans la ſituation, doit être ce qu'il eſt, le plus qu'il eſt poſſible, ſans paſſer les bornes de la vraiſemblance & les forces de la nature. Si Burrhus pouvoit être plus vertueux, Narciſſe plus ſcélérat, Cléopâtre, dans *Rodogune*, plus ambitieuſe, Ariane plus tendre, Oroſmane plus amoureux, ils ne le ſeroient pas aſſez. De la force des caractères naît la chaleur des ſentiments, & de là celle de l'action.

L'*action* & ſes qualités, comme la *vraiſemblance*, les *unités*, l'*intérêt*, le *pathétique*, la *moralité ;* ſes parties eſſencielles, l'*expoſition*, l'*intrigue*, le *dénoûment ;* ſes diviſions & ſes repos, les *actes* & les *entr'actes ;* ſes moyens, les *mœurs*, les *ſituations*, les *révolutions*, les *reconnoiſſances*, ont leurs articles ſéparés : on peut les voir à leur place.

Il ne me reſte plus qu'à tirer, de l'eſſence de la *Tragédie* & de la différence de ſes deux ſyſtêmes, quelques

quelques inductions relatives au langage & à la repréſentation.

J'en ai aſſez dit ſur le ſtyle dans les articles relatifs à cette partie eſſencielle de l'art; je me bornerai ici à deux queſtions intereſſantes. L'une, pourquoi la *Tragédie* ancienne eſt plus en action qu'en paroles; & la moderne, au contraire, plus en paroles qu'en action. Obſervons d'abord qu'on entend ici par *Action* la pantomime théatrale, les incidents, & les tableaux, en un mot le ſpectacle des ieux; & dans ce ſens-là, il eſt vrai que la *Tragédie* moderne eſt bien ſouvent inférieure à l'ancienne.

Segnius irritant animos demiſſa per aures,
Quam quæ ſunt oculis ſubjecta fidelibus.

Mais il y a des ſituations tranquiles pour les ieux, & très-pathétiques pour l'âme; c'eſt de l'action ſans mouvement: & au contraire, il arrive ſouvent, dans les pièces à incidents, que ſur la Scène tout paroit agité, & que, dans les eſprits & dans les cœurs, tout eſt tranquile; c'eſt du mouvement ſans action (*V.* Action, Situation). Quant à la profuſion des paroles qu'on nous reproche, il eſt encore vrai que nous donnons quelquefois trop à l'Éloquence poétique, en feſant parler nos perſonnages lorſqu'ils ne devroient que ſentir. Mais auſſi ne faut-il pas croire que le langage des paſſions ſe réduiſe à des ſens ſuſpendus, à des mots entrecoupés, à d'éternelles réticences. Dans le trouble & l'égarement, dans les accès d'une paſſion, ou dans le choc rapide & violent de deux paſſions oppoſées, ces mouvements interrompus ſont naturels & à leur place; mais tant que l'âme ſe poſsède & peut ſe rendre compte à elle-même des ſentiments dont elle eſt remplie, non ſeulement la paſſion permet des dévelopemeuts, mais elle en exige pour être vivement & fidélement peinte. Lorſqu'Oroſmane attend Zaïre pour la poignarder, il ne doit dire que quelques mots terribles: lorſque Phèdre aprend que Théſée eſt vivant & qu'il arrive, un ſilence morne ſeroit l'expreſſion la plus vraie de l'horreur dont elle eſt ſaiſie; c'eſt dans ſes ieux qu'on devroit voir la réſolution de mourir. Mais lorſqu'Oroſmane, ſe poſſédant encore, croit venir accabler Zaïre de ſes reproches & de ſon *froid mépris*; lorſque Phèdre annonce à Œnone qu'elle a une rivale; ce ſeroit méconnoître la nature, que de trouver qu'ils parlent trop: à plus forte raiſon dans des ſituations moins violentes, de longs diſcours ſont-ils placés. Le Théâtre ancien n'a rien de pareil à la ſcène d'Auguſte avec Cinna; & tant pis pour le Théâtre ancien. C'eſt par ces dévelopements du ſentiment & de la penſée, lorſqu'ils ſont à leur place, que nos belles *Tragédies* ont tant d'avantages à la lecture ſur toutes celles qui ne ſont qu'en mouvements & en tableaux. *La* Tragédie *eſt faite pour être repréſentée*, nous diſent ceux qui ne ſavent pas écrire ou qui ne ſavent pas lire. On peut leur répondre que ſi, les eſprits ſont éclairés en même temps qu'ils ſont émus, ſi, après que l'illuſion & l'emotion théatrale ont ceſſé, le ſpectateur s'en va la tête pleine de grandes choſes grandement exprimées, la *Tragédie* n'en vaut pas moins. On peut leur répondre que *Cinna*, *les Horaces*, *Phèdre*, *Britannicus*, *Zaïre*, & *Mahomet* ne perdent rien à être repréſentés, quoiqu'ils ſoient faits auſſi pour être lus; & que le *Cid* n'en eut que plus de gloire, lorſqu'après lui avoir donné tant de larmes à la repréſentation, tout le monde le ſut par cœur.

L'autre queſtion eſt de ſavoir pourquoi, dès ſon origine & chez tous les peuples du monde, la *Tragédie* a parlé en vers.

Il eſt bien sûr que, de tous les genres de Poéſie, le dramatique eſt celui qui paroit le mieux pouvoir ſe paſſer de cet ornement acceſſoire, par la raiſon que, dans la chaleur du dialogue & de l'action, l'ame eſt aſſez émue, ou par la vivacité du Comique, ou par la véhémence du *Tragique*, pour ne rien déſirer de plus; & pourvu que l'oreille ne ſoit point offenſée, c'en eſt aſſez: un ſentiment plus cher que celui de la mélodie nous occupe dans ce moment. Auſſi voit-on que la Comédie réuſſit en proſe comme en vers; & dans les ſcènes comiques de l'*Avare* ou du *Bourgeois gentilhomme*, on ne penſe pas même que ce dialogue, ſi naturellement écrit, ait jamais pu l'être autrement. On voit de même que, dans les *Tragédies* vraiment pathétiques & mal verſifiées, comme *Inès*, ce défaut n'eſt pas aperçu; & je ne doute pas qu'*Inès*, écrite en excellente proſe, n'eût réuſſi de même.

Les Anciens avoient reconnu que la Poéſie dramatique exigeoit un langage plus naturel que le Poème lyrique & l'Épopée, & ils avoient pris pour la Scène celui de leurs vers dont le rythme aprochoit le plus de la proſe. Ceux qui, comme moi, ont le malheur de ne lire Euripide & Sophocle que dans de foibles traductions, ſentent très-bien que le charme & l'effet des ſcènes touchantes ou terribles ne tenoit point à l'harmonie du vers; & une proſe comme étoit celle de Platon ou d'Iſocrate, de Thucydide ou de Démoſthène, eût très-bien pu y ſuppléer.

Pourquoi donc tous les poëtes grecs s'étoient-ils accordés à écrire en vers la *Tragédie*? L'uſage reçu, l'habitude, un goût de prédilection pour cette cadence réguliere, la facilité de la langue à s'y prêter, l'analogie à conſerver entre la ſcène récitée & le chœur qui étoit chanté, la mélopée ou la déclamation théatrale, qui étoit elle-même une eſpèce de chant, ſeroient des raiſons ſuffiſantes de cette préférence que la *Tragédie* avoit donnée aux vers ſur la proſe: mais la Comédie, le plus libre de tous les Poèmes, le plus aprochant de la nature, n'auroit-elle pas dû s'en tenir au langage le plus naturel? dans les bouffonneries d'Ariſtophane, dans ſes farces groſſières, il ſeroit bien étrange qu'on eût cherché le plaiſir délicat de la cadence & de la meſure.

La Poéſie dramatique en général avoit donc quelque autre avantage à s'impoſer la contrainte du vers; & cet avantage étoit commun à l'oreille & à la mémoire : c'étoit pour l'une & l'autre un beſoin plus tôt qu'un plaiſir.

La plus grande incommodité des grands théâtres eſt la difficulté d'entendre ce qui eſt prononcé de ſi loin : la bouche des maſques en porte-voix, & les vaſes d'airain qu'on avoit placés de manière à réfléchir le ſon, prouvent le mal par le remède. Or les vers, dont la meſure eſt connue & auxquels l'oreille eſt habituée, donnent la facilité de ſuppléer ce que l'on n'entend pas, ou de corriger ce que l'on entend mal. Le ſeul eſpace du mot l'indique, & l'auditeur remplit le vide des ſons qui lui ſont échapés. Il en eſt de même pour la mémoire. Ainſi, ſoit pour entendre les paroles ſoit pour les retenir, la marche régulière des vers étoit d'un grand ſecours; & cela ſeul l'eût fait préférer à la proſe.

Dans ces petites ſalles de ſpectacles, la difficulté n'eſt pas ſi grande pour l'oreille, mais elle eſt la même pour la mémoire; & c'en ſeroit aſſez encore pour qu'on donnât la préférence aux vers, dont un hémiſtiche amène l'autre, & dont la rime ſeule nous rappelle le ſens. *Voyez* VERS & RIME.

Dans la Comédie, où il y a communément peu de choſe à retenir, on a été diſpenſé d'écrire en vers; mais dans la *Tragédie*, dont les détails ſont précieux à recueillir & intéreſſants à rappeler, le vers a paru néceſſaire. On diſtingue même, parmi les comédies, celles qui méritent d'être écrites en vers, comme le *Miſanthrope*, le *Tartufe*, les *Femmes ſavantes*, le *Méchant*, la *Métromanie*; & celles qui n'auroient rien perdu à être écrites en proſe; comme l'*Etourdi*, le *Dépit amoureux*, l'*Ecole des femmes*, l'*Ecole des maris*. Il en eſt de même chez les Anciens : on ſent qu'Ariſtophane & Plaute n'avoient aucun beſoin de la meſure de l'iambe; on ſent que Térence, & vraiſemblablement Ménandre, ſon modele, auroient beaucoup perdu à ne pas exprimer en vers tant de détails, ſi délicats, ſi vrais, que l'on aime à ſe rappeler.

Mais il y a une raiſon plus intéreſſante pour les poëtes d'écrire en vers la *Tragédie*, & quelquefois la Comédie; & cette raiſon étoit la même pour les Anciens que pour nous. Tout n'eſt pas également vif dans le Comique; dans le *Tragique*, tout n'eſt pas également paſſionné. Il y a des éclairciſſements, des développements, des paſſages inévitables d'une ſituation à l'autre; il y a des récits, des harangues, des délibérations tranquilles, en un mot, des moments de calme, où, n'étant pas aſſez émue par l'intérêt de la choſe, l'âme demande à être occupée du charme de l'expreſſion pour ne pas ceſſer de jouir. C'eſt alors que le coloris de la Poéſie doit enchanter l'imagination, que l'harmonie du vers doit enchanter l'oreille; & c'eſt un avantage que Racine & Voltaire ont très-bien ſenti, & que Corneille a méconnu. Les pièces de Racine les mieux écrites ſont les plus foibles du côté de l'action, comme *Athalie* & *Bérénice*. Dans Voltaire, comme dans Racine, les ſcènes les moins pathétiques ſont celles où il a le plus ſoigneuſement employé la magie des beaux vers : voyez le premier acte de *Brutus*; voyez la ſcène de Zopire & de Mahomet; voyez les ſcènes de Céſar & de Cicéron, dans *Rome ſauvée*; voyez de même l'expoſition de *Bajazet*, la grande ſcène de Mithridate avec ſes deux fils, & celle d'Agrippine avec Néron, dans le quatrième acte de *Britannicus*. Corneille a auſſi des ſcènes tranquiles de la plus grande beauté; c'étoit même là ſon triomphe : mais obſervez qu'il y étoit porté par la grandeur de ſon objet, & que toutes les fois qu'il n'a que des choſes communes à dire, il ſemble dédaigner le ſoin de les parer & de les ennoblir. Racine & Voltaire n'ont rien de plus ſoigné que ces détails ingrats; ils ſèment des fleurs ſur le ſable. Corneille ne fait jamais de ſi beaux vers, que lorſque la ſituation l'inſpire, & qu'elle s'en paſſeroit : dès que ſon ſujet l'abandonne, il s'abandonne auſſi lui-même, & il tombe avec ſon ſujet. Les deux autres, tout au contraire, ne s'élèvent jamais ſi haut par l'expreſſion, que lorſque la foibleſſe de leur ſujet les avertit de ſe ſoutenir & d'employer leurs propres forces. Tel eſt le grand avantage des vers.

Mais à cet avantage on oppoſe le charme de la vérité & du naturel, qu'on ne ſauroit diſputer à la proſe. *Dans aucun pays du monde*, dit-on, *dans aucun temps, les hommes n'ont parlé comme on les fait parler ſur la Scène; les vers ſont un langage faſtice & maniéré.* J'en conviens; mais eſt-ce la vérité toute nue qu'on cherche au Théâtre? On veut qu'elle y ſoit embellie; & c'eſt cet embelliſſement qui en fait le charme & l'attrait. On ſait qu'on va être trompé, & l'on eſt diſpoſé à l'être, pourvu que ce ſoit avec agrément & le plus d'agrément poſſible. C'eſt donc ici le moment de ſe rappeler ce que j'ai dit de l'illuſion : elle ne doit jamais être complète; & ſi elle l'étoit, le ſpectacle *tragique* ſeroit pénible & douloureux. Les acceſſoires de l'action en doivent donc tempérer l'effet : or l'un des acceſſoires qui tempèrent l'illuſion en mêlant le menſonge avec la vérité, c'eſt l'artifice du langage, artifice matériel, qui n'eſt ſenſible qu'à l'oreille, & qui n'altère point le naturel de la penſée & du ſentiment; car au ſpectacle il faut bien obſerver que tout doit être vrai pour l'eſprit & pour l'âme, & que le menſonge ne doit être ſenſible que pour l'oreille & pour les yeux. Il en eſt donc de la forme des vers comme de la forme du théâtre; les yeux & les oreilles ſont avertis par là que le ſpectacle eſt une feinte, tandis que l'eſprit & l'âme ſe livrent à la vraiſemblance parfaite des ſituations, des mœurs, des ſentiments & des peintures. Quelle

eſt donc en nous cette duplicité de perception? C'eſt une énigme dont le mot eſt le ſecret de la nature; mais, dans le fait, rien de plus réel. *Voyez* ILLUSION.

J'ai déja fait ſentir combien la différence des deux Théâtres eſt à l'avantage du nôtre du côté de la déclamation & de l'action pantomime. Chez les Anciens, les accents de la voix, l'articulation, le geſte, tout devoit être exagéré. Le jeu du viſage, qui chez nous eſt auſſi éloquent que la parole, étoit perdu pour eux; leurs maſques & leurs vêtements étoient quelque choſe de monſtrueux; leur uſage de faire jouer les rôles de femmes par des hommes, prouve combien toutes les fineſſes, toutes les délicateſſes de l'imitation, leur étoient interdites par cet éloignement de la ſcéne qui en ſauvoit les difformités.

C'eſt donc une bien vaine déclamation que les éloges prodigués à ces grands théâtres ouverts, où l'on avoit, dit-on, l'honneur d'être éclairé par le ciel, choſe auſſi incommode dans la réalité que magnifique dans l'idée; à ces théâtres, dis-je, qu'on n'auroit pas manqué de lambriſſer, s'il eût été poſſible, & qu'à Rome on couvroit, faute de mieux, de voiles ſoutenues par des mâts & par des cordages. *Voyez* THÉATRE.

Les grecs avoient tout fait céder à la néceſſité d'avoir un vaſte amphithéâtre; voilà le vrai. Pour nous, loin de nous plaindre d'avoir des théâtres moins vaſtes, où la parole & l'action ſoient à la portée de l'oreille & des ieux, nous devons nous en applaudir, & tirer de cet avantage, du côté de l'acteur comme du côté du poète, tout ce qui peut contribuer au charme de l'illuſion. L'acteur de Racine ne doit pas être celui d'Eſchyle ou d'Euripide; & autant le poète françois eſt plus délicat, plus correct, plus varié, plus fin, autant le comédien doit l'être (*Voyez* DÉCLAMATION). Ainſi, la *Tragédie* moderne, au lieu d'être, comme l'ancienne, une eſquiſſe de Michel-Ange, ſera un tableau de Raphaël.

Quant à la partie hiſtorique de la *Tragédie*, comme je l'ai traitée ſpécialement dans un Diſcours qu'on peut voir à la tête du premier volume des *Chef-d'œuvres dramatiques*, je me contente d'y renvoyer; & du côté même de l'art, ce Diſcours ſervira de ſupplément à l'article qu'on vient de lire. (*M.* MARMONTEL.)

TRANQUILITÉ, PAIX, CALME. *Synon.* Ces mots, ſoit qu'on les applique à l'âme, à la République, ou à quelque ſociété particulière, expriment également une ſituation exempte de trouble & d'agitation: mais celui de *Tranquilité* ne regarde préciſément que la ſituation en elle-même, & dans le temps préſent, indépendamment de toute relation; celui de *Paix* regarde cette ſituation, par raport au dehors & aux ennemis qui pourroient y cauſer de l'altération; celui de *Calme* la regarde par raport à l'évènement, ſoit paſſé ſoit futur, en ſorte qu'il la déſigne comme ſuccédant à une ſituation agitée ou comme la précédant.

On a la *Tranquilité* en ſoi-même, la *Paix* avec les autres, & le *Calme* après l'agitation.

Les gens inquiets n'ont point de *Tranquilité* dans leur domeſtique. Les querelleurs ne ſont guère en *Paix* avec leurs voiſins. Plus la paſſion a été orageuſe, plus on goûte le *Calme*.

Pour conſerver la *Tranquilité* de l'État, il faut faire valoir l'autorité ſans abuſer du pouvoir. Pour maintenir la *Paix*, il faut être en état de faire la guerre. C'eſt encore plus par la douceur que par la rigueur qu'on rétablit le *Calme* chez un peuple révolté. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) TRANSITIF, IVE, adj. Qui ſert à faire paſſer, à tranſmettre. *Terme de Grammaire.* Les grammairiens entendent communément, ſous la dénomination de Verbes *tranſitifs*, les verbes actifs dont le ſens met le ſujet en relation avec un objet extérieur ſur qui ſe tranſmet l'effet de l'action énoncée par le verbe & produite par le ſujet. Dans ces phraſes, *Pierre* BAT *Paul*, *Pierre* AIME *Paul*, les verbes *bat* & *aime* ſont *tranſitifs*; parce que l'action phyſique exprimée par le premier, & l'action morale énoncée par le ſecond, produiſent un effet qui paſſe du ſujet *Pierre* ſur *Paul*.

Remarquez qu'il y a des verbes actifs, dont l'action ne paſſe jamais ſur un objet différent du ſujet qui la produit; comme *dîner*, *ſouper*, *marcher*, *parler*. » Néanmoins, dit la *Gramm. gén. de Port-Royal*, (Part. *ij*, ch. 18), » ces der» niéres ſortes de verbes neutres deviennent quel» quefois *tranſitifs*, lorſqu'on leur donne un » ſujet, comme *ambulare viam*, où le chemin » eſt pris pour le ſujet de cette action. Souvent » auſſi dans le grec, & quelquefois auſſi dans le » latin, on leur donne pour ſujet le nom même formé » du verbe, comme *pugnare pugnam*, *ſervire ſervitutem*, *vivere vitam* ».

Il paroît que c'eſt uniquement à cauſe de l'accuſatif, que cet auteur regarde ces verbes comme *tranſitifs*. Mais auroit-il conclu de même en parlant des verbes de ces phraſes, *pugnare contrà aliquem*, *loqui ad aliquem*, *ire in urbem*, &c? Oh non, parce que les accuſatifs ſont ici complément des prépoſitions *contrà*, *ad*, *in*. S'il s'en tient à cela, ſon opinion ſur les verbes *tranſitifs* n'eſt pas mieux étayée par les exemples qu'il allégue, qui au fond ſe réduiſent à *ambulare* per *viam*, *pugnare* per *pugnam*, *ſervire* per *ſervitutem*, *vivere* per *vitam*; & j'ai prouvé ailleurs (*voyez* ACCUSATIF), que ce cas eſt toujours complément d'une prépoſition exprimée ou ſouſentendue. L'action exprimée par ces ſortes de verbes ne peut jamais produire un effet qui ſe

tranſmette à un objet différent du ſujet qui la produit : par conſéquent ils ne peuvent jamais devenir *tranſitifs*.

Les grammairiens hébreux, de qui l'on a peut-être emprunté ce terme, me paroiſſent en faire un uſage plus raiſonnable. Ils diviſent leurs verbes en trois claſſes générales; les *tranſitifs*, les *intranſitifs*, & les *communs*. (Voyez la *Gramm. hébr.* de Maſclef, *ch.* iv, §. 1.)

Ils appellent *tranſitifs*, ceux qui paſſent du ſens actif au paſſif par un changement de forme ou de voix, comme en latin *trado*, *cuſtodio*, *audio*, & en hébreu מסר (meſar) *tradidit*, שמר (chimer) *cuſtodivit*, שמע (chimha) *audivit*, leſquels paſſent tous à la voix & à la ſignification paſſive.

Ils appellent *intranſitifs*, ceux qui ne paſſent jamais à un autre ſens par un changement de voix, comme en latin *ſto*, *juro*, *lætor*, & en hébreu עמד (hamed) *ſtetit*, נשבע (nouchibha) *juravit*, הדה (hède) *lætatus eſt*; on voit que cette claſſe compreodroit en latin les verbes neutres & les déponents.

Ils appelleot *communs*, ceux qui, ſans changer de forme & de voix, ont tantôt le ſens actif & tantôt le ſens paſſif; ou ceux qui, ſous les deux formes ou voix, ont toujours le même ſens. Ceux de la première eſpéce ſont ceux que j'ai nommés *moyens* dans notre langue, à l'imitation des grecs: *criminor te* (je t'accuſe), & *criminor abs te* (je ſuis accuſé par toi), en eſt un exemple en latin; en hébreu מלא (mela) *implevit* & *impletus eſt*, חלף (hâlaph) *mutavit* & *mutatus eſt*. De la ſeconde eſpéce ſont en latin *aſſentio* & *aſſentior* (je conſens), *reverto* & *revertor* (je retourne); & en hébreu דבר (daber) & נדבר (noudaber) *parler*; נכה (beche) & נבכה (noubeche) *pleurer*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TRANSITION, ſ. f. *Rhétorique*. On entend ordinairement, par *Tranſition*, un tour particulier qui facilite le paſſage d'un point, d'une matière, à un autre point, à une autre matière, & qui ſert de liaiſon à l'un & à l'autre pour les faire concourir ſans diſparate à former enſemble un même Tout.

Le P. de Colonia en diſtingue de deux eſpèces; la *Tranſition parfaite*, & la *Tranſition imparfaite*. Par la première, dit-il, ou rappelle l'idée de ce qu'on vient de dire & l'on avertit ſommairement de ce qu'on va dire; comme dans cet exemple de Cicéron (*Pro leg. manil.* viij. 20):

Quoniam de genere belli dixi, nunc de magnitudine pauca dicam. — Après avoir parlé de la nature de cette guerre, je vas maintenant vous dire quelques mots de ſon importance.

Par la ſeconde, on inſiſte ſeulement ſur l'un de ces deux points, & plus communément ſur le ſecond; comme dans cet autre exemple de Cicéron (*Pro Roſcio amerino*, xxxvj, 104):

Age, nunc illa videamus, Judices, quæ ſtatim conſequuta ſunt. — Eh bien, voyons maintenant, Meſſieurs, quelles en ont été d'abord les ſuites.

Tous les préceptes qu'on donne pour former les *Tranſitions*, pour les placer à propos, pour les varier avec goût, ſont autant de préceptes frivoles. » La nature, dit l'abbé Batteux (*Cours de Belles-Lettres*, Part. *III*, ſect. 1, art. *iij*, §. xij); la nature veut que toutes les parties d'un diſcours, grandes & petites, ſoient unies comme le ſont celles d'un Tout naturel: c'eſt la vraie liaiſon & preſque la ſeule qu'il y ait. On en voit l'exemple dans un arbre; fruits, fleurs, feuilles, branches, tiges, tout eſt un. Il y a de même une tige directe pour les idées & pour les mots. C'eſt là que ſont tous les avantages & tous les droits de la nature. Tout ce qui eſt collatéral ou qui ne tient que par inſertion artificielle, eſt preſque étranger dans le diſcours, & il y eſt traité comme tel par ceux qui en ſavent juger ».

» C'eſt ce qui rend ſi difficile la pratique des *Tranſitions*, à ceux qui ne ſont pas aſſez maîtres de leur ſujet, qui ne l'ont pas aſſez aprofondi pour en connoître toutes les articulations. Ils veulent mener la matière, parce qu'ils ne peuvent la ſuivre: & faute d'avoir reconnu & ſaiſi une partie médiante qui ſervoit de liaiſon, ils font aboutir, les unes aux autres, des parties qui ne ſont point taillées pour joindre. De là les *Tranſitions* artificielles, les tours gauches, employés pour couvrir un vide, enduire une cicatrice, & tromper ceux qui jugent de la ſolidité de l'édifice par le plâtre dont il eſt revêtu ».

» Qu'on parcoure les ouvrages des célèbres écrivains; on n'y verra point de ces tours de foupleſſe, ſi j'oſe m'exprimer ainſi. Le ſujet ſe développe de lui-même & s'explique franchement: tout ſe ſuit; & quand ils ont dit ſur un chef tout ce qu'il y avoit à dire, ils paſſent à un autre ſimplement, & avec un air de bonne foi beaucoup plus agréable pour le lecteur, que ces ſubtilités qui marquent la petiteſſe de l'eſprit ou au moins un auteur trop oiſif ».

» La *Tranſition*, dit M. de Veſplas (*Eſſai ſur l'Éloq. de la Chaire*, Contin. du ch. *V*), » ne » conſiſte, ni dans la liaiſon des mots, ni dans » celle des penſées raprochées avec peine par des » ſubtilités & de petits moyens: de tels paſſages » ne ſont que des ſupercheries, des *Tranſitions* » tout au plus ingénieuſes; les vraies ſont dans » l'union des membres d'une phraſe avec l'autre, » dans l'unité du ſujet. Le diſcours eſt une eſpèce » de matière en fuſion, qui doit ſe jeter d'elle-» même dans toutes les branches où ſon mouve-» ment naturel la dirige: il vaut mieux laiſſer

Digitized by Google

» les parties à côté l'une de l'autre ſans les attacher, que de les lier ſeulement en apparence; » leur ſimple raport vaudra mieux qu'une *Tranſition* déplacée ».

Écoutons encore un orateur qui a écrit ſur l'Éloquence de la Chaire, c'eſt M. l'abbé Maury (§. *xxxij*) : » Cet art des *Tranſitions*, dit il, » eſt auſſi difficile à être ſoumis à des regles qu'à » être réduit en pratique. On cite, avec raiſon, » comme un chef-d'œuvre en ce genre, l'*Hiſtoire* » *des Variations*, où le grand Boſſuet raſſemble » toutes les branches de ſon ſujet par le ſeul lien » de la Logique, & raproche ainſi ſans confuſion » les queſtions les plus abſtraites & les plus diſ» parates. Les *Tranſitions*, qui ne ſont fon» dées que ſur le mechaniſme du ſtyle, & qui » ne conſiſtent que dans une liaiſon fictive entre » le dernier mot du paragraphe qui finit & le » premier mot du paragraphe qui commence, ne » ſont point, à proprement parler, des *Tranſi*» *tions* naturelles, mais des raprochements forcés. » Les véritables *Tranſitions* oratoires ſont celles » qui ſuivent le cours du raiſonnement ou du ſen» timent, ſans contrainte & preſque ſans art, & » dont l'auditeur ne s'aperçoit point; celles qui » uniſſent les maſſes, au lieu de ſuſpendre ſeule» ment quelques phraſes les unes aux autres; celles » qui enchaînent tout le diſcours, & n'obligent » point le prédicateur de faire un nouvel exorde » à chaque ſoudiviſion que lui préſente ſon plan; » celles que le dévelopement des idées place, » pour ainſi dire, à l'inſu de l'orateur, avec ordre » & méthode; celles qui s'appellent & ſe corref» pondent par une analogie inévitable, & non » par une rencontre imprévue; celles enfin que la » méditation engendre en inſpirant de grandes » penſées, & non celles que la plume fournit en » inſpirant des raports combinés. Des idées nettes » & préciſes ſe prêtent mutuellement à des *Tranſi*» *tions* faciles & heureuſes ».

Tous ces avis raprochés ſe réuniſſent à établir, que le ſeul moyen de trouver dans le beſoin & de placer à propos les *Tranſitions* néceſſaires, c'eſt de bien poſſéder la matière dont on traite, de l'avoir bien examinée dans toutes ſes parties, d'avoir conçu le plan le plus propre à les mettre en jour : & Horace avoit indiqué tout cela dans un ſeul vers (*Art. poët.* 309) :

Scribendi rectè, ſapere eſt & principium & fons.

(*M. BEAUZÉE.*)

(N.) TRANSPOSITIF, IVE, adj. *Gramm.* L'abbé Girard (*Princip.* Diſc. I, *tom.* 1, *p.* 23) diviſe les langues en deux eſpèces générales, qu'il nomme *analogues* & *tranſpoſitives*.

Il appelle *Langues analogues*, celles dont la ſyntaxe & la conſtruction uſuelle ſont tellement analogues à l'ordre analytique, que la ſucceſſion des mots dans le diſcours y ſuit communément la gradation des idées.

Il appelle *Langues tranſpoſitives*, celles qui, dans l'Élocution, donnent aux noms & aux adjectifs des terminaiſons relatives à l'ordre analytique, & qui aquièrent ainſi le droit de leur faire ſuivre dans le diſcours une marche entièrement indépendante de la ſucceſſion naturelle des idées. *Voyez* LANGUE, *art.* iij, §. 1. (*M. BEAUZÉE.*)

* TRÉMA, adj. Les imprimeurs qualifient ainſi une voyelle chargée de deux points diſpoſés horizontalement : dans leur langage *ï* eſt un *i tréma*; & cette dénomination même eſt la preuve que le mot *Tréma* eſt employé comme adjectif qualificatif de la voyelle qui porte les deux points.

Ce terme donc peut & doit ſubſtituer avec celui de *Diérèſe* (*Voyez* DIÉRÈSE). Celui-ci eſt le nom du ſigne ·· qui ſe met ſur la voyelle, & qui marque que cette voyelle doit ſe prononcer ſéparément d'une autre voyelle qui l'accompagne.

(¶ Juſqu'ici l'on n'a fondu pour l'Imprimerie que des *ï* & des *ü tréma* : mais ſi l'on veut faire, de la diérèſe, l'uſage le plus convenable pour éviter les équivoques d'Orthographe; il eſt néceſſaire de fondre auſſi des *ä* & des *ö tréma*. On écrit, par exemple, de la même manière *Aoriſte* & *Aorte*, & cependant on prononce diverſement *Oriſte* & *A-orte* : en conſervant ces prononciation, ne conviendroit-il pas d'écrire *Aörte*; & ſi l'on revenoit à prononcer A-*oriſte*, comme je l'inſinue à l'*article* AÖRISTE, ne faudroit-il pas écrire *Aöriſte*, tant pour peindre exactement la prononciation, que pour prévenir les impreſſions de l'ancienne maniére de prononcer ce mot? Dans le mot *Diable*, les deux voyelles *ia* ſont diphthongue; dans *Irremédiable*, ces deux voyelles ſe prononcent ſéparément : il ſeroit donc juſte d'écrire *Irremédiable*.

Un *è tréma* eſt inutile : parce que tout *e* qui doit ſe prononcer ſéparément de la voyelle qui l'accompagne, s'il la précede, eſt un *é* fermé, ſuffiſamment caractériſé par l'accent aigu, comme dans *Deiſte*, *Théologie*; s'il vient après, la néceſſité de conſerver ſon accent doit faire porter la diérèſe ſur la voyelle précedente, comme dans *envïé* en trois ſyllabes. *Voyez* I & POINT.) (*M. BEAUZÉE.*)

TRÉPAS, MORT, DÉCÈS. *Synonymes.* *Trépas* eſt poétique, & emporte dans ſa ſignification le paſſage d'une vie à l'autre. *Mort* eſt du ſtyle ordinaire, & ſignifie préciſement la ceſſation de vivre. *Décès* eſt d'un ſtyle plus recherché, tenant un peu de l'uſage du Palais, &. marque proprement le retranchement du nombre des vivants. Le ſecond de ces mots ſe dit à l'égard de toutes ſortes d'animaux; & les deux autres ne ſe diſent qu'à l'égard de l'homme.

Un *Trépas* glorieux eſt préférable à une vie

honteuſe. La *Mort* eſt le terme commun de tout ce qui eſt animé ſur la terre. Toute ſucceſſion n'eſt ouverte qu'au moment du *Décès*.

Le *Trépas* ne préſente rien de laid à l'imagination ; il peut même faire enviſager quelque choſe de gracieux dans l'éternité. Le *Décès* ne fait naître que l'idée d'une peine, cauſée par la ſéparation des choſes auxquelles on étoit attaché. Mais la *Mort* préſente quelque choſe de laid & d'affreux. (*L'abbé* GIRARD.)

Nous ajoûterons 1°. que *Mort* s'emploie au ſtyle ſimple & au ſtyle figuré, & que *Décès* & *Trépas* ne s'emploient qu'au ſtyle ſimple ; 2°. que *Trépas*, qui eſt noble dans le ſtyle poétique, a fait *Trépaſſé*, qui ne s'emploie point dans le ſtyle noble. Ce n'eſt pas la ſeule bizarrerie de notre langue. (*D'ALEMBERT.*)

(N.) TRÈS. Particule ampliative, que la langue françoiſe a empruntée, ou matériellement du latin *tres* (trois), ou en franciſant l'adverbe *ter* (trois fois). *Voyez* AMPLIATIF & AMPLIATION.

L'expreſſion la plus énergique du ſens ampliatif ſe feſoit chez les Anciens par une triple répétition du mot. De là le triple Κύριε ἐλέησον que nous chantons dans nos égliſes, pour donner plus d'énergie à notre invocation ; & le triple *Sanctus*, pour mieux peindre la profonde adoration des eſprits céleſtes.

L'idée de cette répétition ampliative n'étoit pas inconnue aux latins : le *Tergeminis tollere honoribus* d'Horace ; ſon *Robur & æs triplex* ; le *Terveneficus* de Plaute, pour ſignifier *un grand empoiſonneur* ; ſon *Trifur*, voleur fieffé ; ſon *Triparcus*, exceſſivement meſquin ; le mot de Virgile, *O terque quaterque beati*, répété par Tibulle, *O felicem illum terque quaterque diem*, & rendu encore par Horace ſous une autre forme, *Felices ter & ampliùs* ; tout cela & mille autres exemples démontrent aſſez que l'uſage de cette langue attachoit un ſens véritablement ampliatif ſurtout à la triple répétition du mot. *Non parum hanc ſententiam juvat*, dit Voſſius (*De Analog.* II. 23), *quod ſuperlativi, in antiquis inſcriptionibus, poſitivi geminatione exprimi ſoleant : ita*, BB *in iis notat* BENÈ BENÈ, *hoc eſt*, OPTIMÈ ; *item* BB, BONIS BONIS, *hoc eſt*, OPTIMIS ; & FF, FORTISSIMI, FELICISSIMI ; *item* LL, LIBENTISSIMÈ ; MM, MERITISSIMO, *etiam* MALUS MALUS, *hoc eſt*, PESSIMUS. Voſſius cite Gruter pour ſon garant, & j'y renvoie avec lui.

Cet uſage de répéter le mot pour en amplifier le ſens n'étoit pas ignoré des grecs : ce n'eſt pas qu'ils le répétaſſent en effet ; mais ils en indiquoient la répétition. Τρὶς μάκαρες δαναοὶ καὶ τετράκις (Odyſſ. V), *Ter beati danaï & quater*. On peut obſerver que le ſurnom de Mercure Triſmégiſte, τρισμέγιστος, a par emphaſe une double ampliation, puiſqu'il ſignifie littéralement *Ter maximus*.

Ne ſommes-nous pas autoriſés à croire que notre particule *Très* n'a été introduite dans notre langue, que comme le ſymbole de la triple répétition ? L'uſage où nous ſommes de lier *Très* au mot poſitif par un tiret, eſt fondé ſans doute ſur l'intention de faire ſentir, que *Très* n'eſt point un mot qui faſſe une partie analytique de la phraſe, que c'eſt une addition purement matérielle, qu'elle n'empêche pas l'unité du mot, qu'elle en indique ſeulement la triple répétition ou du moins le ſens ampliatif que lui donneroit cette triple répétition.

Remarquons à ce ſujet que l'on trouve dans Clément Marot, *un ſon ſi très-ſolacieux, en termes ſi très-clairs, de ſi très-près* ; tour que nous avons abandonné, & peut-être mal à propos. Nos grammairiens nous ont dit, 1°. que *très-ſolacieux*, *très-clairs*, ſont au ſuperlatif ; 2°. que le ſuperlatif eſt le plus haut degré de comparaiſon : on en a conclu que, rien ne pouvant être ajouté au plus haut degré, le ſuperlatif n'étoit plus ſuſceptible d'aucune modification ; & l'on a cenſuré, rejeté, & abandonné *ſi très ſolacieux*, *ſi très-clairs*, &c.

J'ai prouvé ailleurs (*voyez* SUPERLATIF), que le véritable ſuperlatif ſuppoſe & exprime une comparaiſon, & que le ſuperlatif de ſupériorité déſigne en effet le plus haut degré ; un degré par conſéquent au deſſus duquel il n'y en a point d'autre ; & ce degré s'exprime par *le plus*, *la plus*, &c, *le plus ſavant des hommes*, *la plus aimable des femmes*. Mais *Très* ne marque rien de ſemblable, il déſigne ſeulement la qualification de l'adjectif ou de l'adverbe portée à un degré éminent ; comme il n'y a rien dans ce tour qui borne la gradation, rien n'empêche auſſi qu'on ne puiſſe ajouter à l'ampliation marquée par *Très*. *Si très-ſolacieux*, *ſi très-clair*, vouloit dire, *très-ſolacieux*, *très-clair à tel point que* ; c'étoit une phraſe plus abrégée, par conſéquent plus énergique, & préférable à notre circonlocution moderne. Nos préjugés contre l'Archaïſme nous ont ſouvent rendus, je ne dis point trop délicats, mais trop maladroitement délicats. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TRIBRACHE *ou* TRIBRAQUE, ſ. m. Terme de la Proſodie grèque & latine, qui déſigne un pied ſimple de trois ſyllabes brèves, comme *dŏmĭnŭs*, *lĕgĕrĕ*, *dŏmĭnŭs*, &c.

Ce mot eſt compoſé des deux mots grecs τρεῖς, *trois*, & βραχὺς, *bref* ; en ſorte que le mot énonce en même temps le nom & la définition de la choſe.

Selon cette étymologie, il ne faudroit écrire que *Tribrache*, à cauſe du χ grec ; mais l'équivoque

de la prononciation de notre *ch*, qu'il ſeroit ſi aiſé de lever (*Voyez* NÉOGRAPHISME), a déterminé pluſieurs grammairiens à écrire *Tribraque*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TRIHÉMIMÈRE, adj. *Semiternarius*, Qui a la moitié de trois parties, ou Qui eſt à la moitié de trois parties. Mot compoſé des trois mots grecs, τρεῖς, *trois*, ἡμισυ, *demi*, & μέρος, *partie*. On nomme ainſi une céſure qui ſe trouve au milieu des trois premiers pieds d'un vers, c'eſt à dire, qui fait la première moitié du ſecond pied; exemples :

Arma virumque cano, Trojæ qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lavinaque venit
Litora.

Voyez CÉSURE, ENNÉHÉMIMÈRE, HEPHTHÉMIMÈRE. (*M.* BEAUZÉE.)

TRIMÈTRE, ſ. m. *Proſodie latine*. Vers ïambique. La viteſſe de l'ïambe a fait que, quoique ce vers ſoit de ſix pieds, on l'appelle *Trimètre*, vers de trois pieds, parce qu'en le ſcandant on a joint deux pieds enſemble, les brèves donnant cette facilité : ainſi, dans ce vers ïambique de Térentianus,

Adeſto Iambe prapes & tui tenax;

au lieu de le meſurer en ſix,

Ade|ſſ'iam|be præ|pes & | tui| tenax|;

On l'a meſuré en trois,

Adeſſ'iam| be prapes &|tui tenax|.

Jugatis per dipodiam binis pedibus, ter feritur, ait Victorinus. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TRIOLET, *Poéſie franç.* Les françois nomment ainſi une pièce de huit vers ſur deux rimes; & la bonté de la pièce conſiſte dans l'application heureuſe qui ſe fait des deux premiers vers, qui ſont comme un refrein. Il faut pour cela qu'ils rentrent bien dans le *Rolet*, qu'ils tombent au vrai lieu des pauſes, dit Saint Amant, qui a expliqué les règles auſtères du *Triolet* dans un *Triolet* même. Comme le caractère de cette eſpèce de rondeau eſt d'être plaiſant & naïf, on n'en fait guère pour des éloges ou ſur des ſujets graves; mais on l'emploie volontiers pour un trait de ſatire ou de raillerie. Exemple :

Que vous montrez de jugement,
De prévoyance & de courage!
Vous allez au feu rarement;
Que vous montrez de jugement!
Mais on vous voit avidement
Courir des premiers au pillage;
Que vous montrez de jugement,
De prévoyance & de courage!

Voici un *Triolet* d'un goût encore préférable; c'eſt le joli *Triolet* de Ranchin :

Le premier jour du mois de Mai
Fut le plus heureux de ma vie;
Le beau deſſein que je formai,
Le premier jour du mois de Mai!
Je vous vis & je vous aimai:
Si ce deſſein vous plut, Sylvie,
Le premier jour du mois de Mai
Fut le plus heureux de ma vie.

Rien n'eſt ſi doux, ni ſi naïf. (*Le chevalier* DE JAUCOURT)

(N.) TRIPHTHONGUE, ſ. f. Mot formé des deux mots grecs, τρεῖς, *trois*, & φθόγγος, *ſon*. Selon cette étymologie, une *Triphthongue* eſt une ſyllabe qui fait entendre trois ſons, trois voix, en une ſeule émiſſion. Il peut y avoir des *Triphthongues* dans certaines langues; mais il n'y en a point dans la langue françoiſe, quoiqu'il y ait des ſyllabes écrites avec trois voyelles. *Dieu*, *lieu*, *niais*, ne ſont que des diphthongues, parce qu'on n'y entend que deux voix, *i-eu*, *i-ai*; *Août* eſt monophthongue, parce qu'on n'y entend que la voix ſimple *ou*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TRISSYLLABE, TRISSYLLABIQUE, adj. Dans le *Dictionnaire raiſonné des ſciences*, &c, on donne ces deux mots comme ſynonymes; c'eſt une erreur.

Triſſyllabe ſignifie Compoſé de trois ſyllabes : par exemple, *Imparfait*, *Réſolu*, *Souverain*, *Vanité*, *Aimera*, ſont des mots *triſſyllabes*; on dit même que ce ſont des *Triſſyllabes*, en prenant l'adjectif ſubſtantivement, ou plus tôt en ſouſentendant le nom *mot*.

Triſſyllabique, dérivé de *Triſſyllabe*, avec une terminaiſon qui déſigne un caractère particulier, ſignifie Caractériſé par des mots *triſſyllabes* : en ce ſens on peut nommer *Triſſyllabique* un vers, une période, où il n'entreroit que des mots *triſſyllabes*.

Lorſque La Fontaine dit,

La Cigale ayant chanté
Tout l'été;

le ſecond vers, *Tout l'été*, eſt *Triſſyllabe*, parce qu'il n'eſt compoſé que de trois ſyllabes; mais il n'eſt point *Triſſyllabique*.

Puiſque j'en ai l'occaſion, je remarquerai qu'on écrit avec deux *ſſ* les mots *Diſſyllabe*, *Triſſyllabe*, & avec une ſeule *ſ* les mots *Monoſyllabe*, *Polyſyllabe*, quoiqu'on prononce partout une ſeule *ſ* forte, & qu'on ait des deux parts les mêmes raiſons pour orthographier de la même manière. Ne rougira-t-on jamais de ces inconſéquences? Les défendra-t-on toujours par l'autorité de l'Uſage,

comme ſi ſon autorité alloit juſqu'à commander des choſes contradictoires, & qu'elle dût l'emporter ſur celle de l'Analogie ? (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) TROCHAÏQUE, adj. Caractériſé par le pied qu'on appelle *Trochée*. Comme le *Trochée* ſe nomme auſſi *Chorée*, le vers *trochaïque* eſt le même auquel on donne auſſi le nom de *Choraïque*. *Voyez* CHORAÏQUE.

Obſervez, avec l'auteur de la *Méth. lat.* de P. R. que le vers *trochaïque* ou *choraïque* n'eſt rien autre choſe que le vers iambique de même meſure, auquel il manque une ſyllabe au commencement; d'où il réſulte que chaque ſyllabe reculant d'un rang, les iambes ſe changent en trochées ou choſees. (*M. BEAUZÉE.*)

TROCHÉE, ſ. m. C'eſt le nom le plus ordinaire qu'on donne au pied de deux ſyllabes, appelé auſſi *Chorée*. *Voyez* CHORÉE.

Le *Trochée* eſt un iambe renverſé, & produit un effet abſolument contraire : l'iambe eſt vif & léger; le *Trochée*, mou & languiſſant, comme toutes les meſures qui ſantent d'une ſyllabe longue à une brève. (*M. BEAUZÉE.*)

TROPE, ſ. m. *Grammaire.* Les *Tropes*, dit du Marſais (*Trop.* Part. I, art. 1), ſont des figures par leſquelles on fait prendre à un mot une ſignification qui n'eſt pas préciſément la ſignification propre de ce mot... Ces figures ſont appelées *Tropes*, du grec τρόπος *conversio*, dont la racine eſt τρέπω, *verto*. Elles ſont ainſi appelées, parce que quand on prend un mot dans le ſens figuré, on le tourne, pour ainſi dire, afin de lui faire ſignifier ce qu'il ne ſignifie point dans le ſens propre (*Voyez* SENS). *Voiles*, dans le ſens propre, ne ſignifie point *vaiſſeaux*; les voiles ne ſont qu'une partie du vaiſſeau : cependant *voiles* ſe dit quelquefois pour *vaiſſeaux*. Par exemple, lorſque, parlant d'une armée navale, je dis qu'elle étoit compoſée de cent *voiles*; c'eſt un *Trope*, *voiles* eſt là pour *vaiſſeaux*: que ſi je ſubſtitue le mot de *vaiſſeaux* à celui de *voiles*, j'exprime également ma penſée, mais il n'y a plus de figure.

Les *Tropes* ſont des figures, puiſque ce ſont des manières de parler qui, outre la propriété de faire connoître ce qu'on penſe, ſont encore diſtinguées par quelque différence particulière, qui fait qu'on les raporte chacune à une eſpèce à part. *Voyez* FIGURE.

Il y a dans les *Tropes* une modification ou différence générale qui les rend *Tropes*, & qui les diſtingue des autres figures : elle conſiſte en ce qu'un mot eſt pris dans une ſignification qui n'eſt pas préciſément ſa ſignification propre... Par exemple, *Il n'y a plus de Pyrénées*, dit Louis XIV... lorſque ſon petit-fils, le duc d'Anjou, depuis Philippe V, fut appelé à la couronne d'Eſpagne. Louis XIV vouloit-il dire que les Pyrénées avoient été abîmées ou anéanties ? nullement; perſonne n'entendit cette expreſſion à la lettre & dans le ſens propre; elle avoit un ſens figuré... Mais quelle eſpèce particulière de *Trope* ? Cela dépend de la manière dont un mot s'écarte de ſa ſignification propre pour en prendre une autre.

1. *De la ſubordination des* Tropes *& de leurs caractères particuliers* (Ibid. *Part. II, art.* xxj). Quintilien dit que les grammairiens, auſſi bien que les philoſophes, diſputent beaucoup entre eux pour ſavoir combien il y a de différentes claſſes de *Tropes*, combien chaque claſſe renferme d'eſpèces particulières, & enfin quel eſt l'ordre qu'on doit garder entre ces claſſes & ces eſpèces. *Circa quem* (Tropum) *inexplicabilis & grammaticis inter ipſos & philoſophis pugna eſt; quæ ſint genera, quæ ſpecies, quis numerus, quis cui ſubjiciatur* (Inſt. orat. *lib. VIII, cap.* vj)..... Mais toutes ces diſcuſſions ſont aſſez inutiles dans la pratique, & il ne faut point s'amuſer à des recherches qui ſouvent n'ont aucun objet certain. (*DU MARSAIS.*)

Il me ſemble que cette dernière obſervation de du Marſais n'eſt pas aſſez réfléchie. Rien de plus utile dans la pratique, que d'avoir des notions bien préciſes de chacune des branches de l'objet qu'on embraſſe; & ces notions portent ſur la connoiſſance des idées propres & diſtinctives qui les caractériſent : or cette connoiſſance, à l'égard des *Tropes*, conſiſte à ſavoir ce que Quintilien diſoit n'être encore déterminé ni par les grammairiens ni par les philoſophes : *Quæ ſint genera, quæ ſpecies, quis numerus, quis cui ſubjiciatur;* & loin d'inſinuer la remarque que fait à ce ſujet du Marſais, Quintilien auroit dû répandre la lumière ſur le ſyſtême des *Tropes*, & ne pas le traiter de bagatelles inutiles pour l'inſtitution de l'orateur, *omiſſis quæ nihil ad inſtituendum oratorem pertinent cavillationibus.* Une choſe ſingulière & digne de remarque, c'eſt que ces deux grands hommes, après avoir en quelque ſorte condamné les recherches ſur l'aſſortiment des parties du ſyſtême des *Tropes*, ne ſe ſont pourtant pas contentés de les faire connoître en détail; ils ont cherché à les grouper ſous des idées communes, & à raprocher ces groupes en les liant par des idées plus générales : témoignage involontaire, mais certain, que l'eſprit de ſyſtême a pour les bonnes têtes un attrait preſque irréſiſtible, & conſéquemment qu'il n'eſt pas ſans utilité. Voici donc comment continue le grammairien philoſophe (*Ib.*) (*M. BEAUZÉE.*)

Toutes les fois qu'il y a de la différence dans le raport naturel qui donne lieu à la ſignification empruntée, on peut dire que l'expreſſion qui eſt fondée ſur ce raport apartient à un *Trope* particulier.

C'eſt le raport de reſſemblance qui eſt le fondement de la Catachrèſe & de la Métaphore; on dit

dit au propre *une feuille d'arbre*, & par Catachrèſe *une feuille de papier*, parce qu'une feuille de papier eſt à peu près auſſi mince qu'une feuille d'arbre. La Catachreſe eſt la première eſpèce de Métaphore. (*Du Marsais.*)

Cependant du Marſais, en traitant de la Catachrèſe (*Part. I, art.* j), dit que la *langue*, qui eſt le principal organe de la parole, a donné ſon nom par Métonymie au mot générique dont on ſe ſert pour marquer les idiomes, le langage des différentes nations, *langue latine, langue françoiſe*; & il donne cet uſage du mot *langue* comme un exemple de la Catachrèſe. Voilà donc une Catachrèſe qui eſt, non une eſpèce de Métaphore, mais une Métonymie. Cette confuſion des termes prouve mieux que toute autre choſe la néceſſité de bien établir le ſyſtême des *Tropes*.

» On a recours à la Catachrèſe par néceſſité, quand » on ne trouve point de mot propre pour exprimer » ce qu'on veut dire ». Voilà, ſi je ne me trompe, le véritable caractère diſtinctif de la Catachrèſe: une Métaphore, une Métonymie, une Synecdoque, &c, devient Catachrèſe quand elle eſt employée par néceſſité, pour tenir lieu d'un mot propre qui manque dans la langue. D'où je conclus, que la Catachrèſe eſt moins un *Trope* particulier, qu'un aſpect ſous lequel tout autre *Trope* peut être enviſagé. (*M. Beauzée.*)

Les autres eſpèces de Métaphores ſe font par d'autres mouvements de l'imagination, qui ont toujours la reſſemblance pour fondement. L'Ironie au contraire eſt fondée ſur un raport d'oppoſition, de contrariété, de différence, &, pour ainſi dire, ſur le contraſte qu'il y a ou que nous imaginons entre un objet & un autre: c'eſt ainſi que Boileau a dit (*Sat. IX*); *Quinault eſt un Virgile.* (*Du Marsais.*)

Il me ſemble avoir prouvé, *art.* Ironie, que cette figure n'eſt point un *Trope*, mais une figure de penſée. (*M. Beauzée.*)

La Métonymie & la Synecdoque, auſſi bien que les figures qui ne ſont que des eſpèces de l'une ou de l'autre, ſont fondées ſur quelque autre ſorte de raport, qui n'eſt ni un raport de reſſemblance ni un raport du contraire. Tel eſt, par exemple, le raport de la cauſe à l'effet; ainſi, dans la Métonymie & dans la Synecdoque, les objets ne ſont conſidérés ni comme ſemblables ni comme contraires; on les regarde ſeulement comme ayant entre eux quelque relation, quelque liaiſon, quelque ſorte d'union. Mais il y a cette différence, que, dans la Métonymie, l'union n'empêche pas qu'une choſe ne ſubſiſte indépendamment d'une autre: au lieu que, dans la Synecdoque, les objets dont l'un eſt dit pour l'autre, ont une liaiſon plus dépendante; l'un eſt compris ſous le nom de l'autre; ils forment un enſemble, un Tout .... (*Du Marsais.*)

Je crois que voilà les principaux caractères généraux auxquels on peut raporter les *Tropes*. Les uns ſont fondés ſur une ſorte de ſimilitude: c'eſt la Métaphore, quand la figure ne tombe que ſur un mot ou deux; & l'Allégorie, quand elle règne dans toute l'étendue du diſcours. Les autres ſont fondés ſur un raport de correſpondance: c'eſt la Métonymie, à laquelle il faut encore raporter ce que l'on déſigne par la dénomination ſuperflue de Métalepſe. Les autres enfin ſont fondés ſur un raport de connexion: c'eſt la Synecdoque avec ſes dépendances; & l'Antonomaſe n'en eſt qu'une eſpèce, déſignée en pure perte par une dénomination différente.

Qu'on y prenne garde: tout ce qui eſt véritablement *Trope* eſt compris ſous l'une de ces trois idées générales; ce qui ne peut pas y entrer n'eſt point *Trope*, comme la Périphraſe, l'Euphémiſme, l'Alluſion, la Litote, l'Hyperbole, l'Hypotypoſe, &c. J'ai dit ailleurs à quoi ſe réduiſoit l'Hypallage, & ce qu'il faut penſer de la Syllepſe.

La Métaphore, la Métonymie, la Synecdoque, gardent ces noms généraux, quand elles ne ſont dans le diſcours que par ornement ou par énergie; elles ſont toutes les trois du domaine de la Catachrèſe, quand la diſette de la langue s'en fait une reſſource inévitable: mais ſous cet aſpect, la Catachrèſe doit être placée à côté de l'Onomatopée; & ce ſont deux principes d'étymologie, peut-être les deux ſources qui ont fourni le plus de mots aux langues: ni l'une ni l'autre ne ſont des *Tropes*.

II. *De l'utilité des* Tropes. C'eſt du Marſais qui va parler (*Part. I, art.* vij, §. 2). (*M. Beauzée.*).

1°. Un des plus fréquents uſages des *Tropes*, c'eſt de réveiller une idée principale, par le moyen de quelque idée acceſſoire: c'eſt ainſi qu'on dit; *cent voiles* pour *cent vaiſſeaux*, *cent feux* pour *cent maiſons*, *il aime la bouteille* pour *il aime le vin*, *le fer* pour *l'épée*, *la plume* ou *le ſtyle* pour *la manière d'écrire*, &c.

2°. Les *Tropes* donnent plus d'énergie à nos expreſſions. Quand nous ſommes vivement frapés de quelque penſée, nous nous exprimons rarement avec ſimplicité; l'objet qui nous occupe ſe préſente à nous avec les idées acceſſoires qui l'accompagnent, nous prononçons les noms de ces images qui nous frapent: ainſi, nous avons naturellement recours aux *Tropes*, d'où il arrive que nous faiſons mieux ſentir aux autres ce que nous ſentons nous-mêmes. De là viennent ces façons de parler, *Il eſt enflammé de colère*, *il eſt tombé dans une erreur groſſière*, *flétrir la réputation*, *s'enivrer de plaiſir*, &c. (*Du Marsais.*)

Les *Tropes*, dit le P. Lamy (*Rhét. liv. II, chap. vj*), font une peinture ſenſible de la choſe dont on parle. Quand on appelle un grand capitaine *un foudre de guerre*, l'image du foudre repréſente ſenſiblement la force avec laquelle ce capitaine ſubjugue des provinces entières, la viteſſe

de ſes conquêtes, & le bruit de ſa réputation & de ſes armes. Les hommes pour l'ordinaire ne ſont capables de comprendre que les choſes qui entrent dans l'eſprit par les ſens; pour leur faire concevoir ce qui eſt ſpirituel, il faut ſe ſervir de comparaiſons ſenſibles, qui ſont agréables, parce qu'elles ſoulagent l'eſprit & l'exemptent de l'application qu'il faut avoir pour découvrir ce qui ne tombe pas ſous les ſens. C'eſt pourquoi les expreſſions métaphoriques, priſes des choſes ſenſibles, ſont très-fréquentes dans les ſaintes Écritures. Lorſque les prophètes parlent de Dieu, ils ſe ſervent continuellement de Métaphores tirées de choſes expoſées à nos ſens .... Ils donnent à Dieu des bras, des mains, des ieux; ils l'arment de traits, de carreaux, de foudres; pour faire comprendre au peuple ſa puiſſance inviſible & ſpirituelle, par des choſes ſenſibles & corporelles. S. Auguſtin dit pour cette raiſon ..... *Sapientia Dei cum infantiâ noſtrâ Parabolis & Similitudinibus quodammodo ludere non dedignata eſt; prophetas voluit humano more de divinis loqui, ut hebetes hominum animi divina & cæleſtia terreſtrium ſimilitudine intelligerent.* (*M.* BEAUZÉE.)

3°. Les *Tropes* ornent le diſcours. M. Fléchier, voulant parler de l'inſtruction qui diſpoſa M. le duc de Montauſier à faire abjuration de l'héréſie, au lieu de dire ſimplement qu'il ſe fit inſtruire, que les miniſtres de Jéſus-Chriſt lui apprirent les dogmes de la religion catholique & lui découvrirent les erreurs de l'héréſie, s'exprime en ces termes: *Tombez, tombez, Voiles importuns, qui lui couvrez la vérité de nos myſtères: & vous, Prêtres de Jéſus-Chriſt, prenez le glaive de la parole, & coupez ſagement juſqu'aux racines de l'erreur, que la naiſſance & l'éducation avoient fait croître dans ſon âme. Mais par combien de liens étoit-il retenu?*

Outre l'Apoſtrophe, figure de penſée, qui ſe trouve dans ces paroles, les *Tropes* en ſont le principal ornement: *Tombez, Voiles, couvrez, prenez le glaive, coupez juſqu'aux racines, croître, liens, retenu*; toutes ces expreſſions ſont autant de *Tropes* qui forment des images dont l'imagination eſt agréablement occupée. (*Du* MARSAIS.)

Par le moyen des *Tropes*, dit encore le P. Lamy (*loc. cit.*), on peut diverſifier le diſcours. Parlant long temps ſur un même ſujet, pour ne pas ennuyer par la répétition fréquente des mêmes mots, il eſt bon d'emprunter les noms des choſes qui ont de la liaiſon avec celles qu'on traite, & de les ſignifier ainſi par des *Tropes* qui fourniſſent le moyen de dire une même choſe en mille manières différentes. La plupart de ce qu'on appelle *expreſſions choiſies, tours élégants*, ne ſont que des Métaphores, des *Tropes*, mais ſi naturels & ſi clairs, que les mots propres ne le ſeroient pas davantage. Auſſi notre langue, qui aime la clarté & la naïveté, donne toute liberté de s'en ſervir; & on y eſt tellement accoutumé, qu'à peine les diſtingue-t-on des expreſſions propres, comme il paroît dans celles-ci, qu'on donne pour des expreſſions choiſies: *Il faut que la complaiſante ôte à la ſévérité ce qu'elle a d'amer, & que la ſévérité donne quelque choſe de piquant à la complaiſante*, &c. *La ſageſſe la plus auſtère ne tient pas long temps contre les grandes largeſſes; & les ames vénales ſe laiſſent éblouir par l'éclat de l'or* .... Ces Métaphores ſont un grand ornement dans le diſcours. (*M.* BEAUZÉE.)

4°. Les *Tropes* rendent le diſcours plus noble: les idées communes, auxquelles nous ſommes accoutumés, n'excitent point en nous ce ſentiment d'admiration & de ſurpriſe qui élève l'âme; en ces occaſions, on a recours aux idées acceſſoires, qui prêtent, pour ainſi dire, des habits plus nobles à ces idées communes. *Tous les hommes meurent également*; voilà une penſée commune. Horace a dit (l. *Od.* 4): *Pallida mors æquo pulſat pede pauperum tabernas regumque turres.* On ſait la paraphraſe ſimple & naturelle que Malherbe a faite de ces vers:

La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles;
On a beau la prier,
La cruelle qu'elle eſt ſe bouche les oreilles,
Et nous laiſſe crier:
Le Pauvre en ſa cabane, où le chaume le couvre,
Eſt ſujet à ſes lois;
Et la Garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend pas nos rois.

Au lieu de dire que c'eſt un phénicien qui *a inventé les caractères de l'écriture*, ce qui ſeroit une expreſſion trop ſimple pour la Poéſie, Brébeuf a dit (*Pharſ. liv. III*):

C'eſt de lui que nous vient cet art ingénieux
De peindre la parole & de parler aux ieux;
Et par les traits divers des figures tracées,
Donner de la couleur & du corps aux penſées.

(*Du* MARSAIS.)

Ces quatre vers ſont fort eſtimés, dit M. le cardinal de Bernis (*Diſc.* à la tête de ſes *Poéſies diverſes*); cependant, ajoûte l'abbé Fromant (*Supplé.* de la *Gramm. gén. Part. II, chap.* 3), le troiſième eſt très-foible, & les règles exactes de la langue ne ſont point obſervées dans le quatrième: il faudroit dire, *de donner de la couleur*, & non pas *donner*. Cette correction eſt très-exacte; & l'on auroit encore pu cenſurer, dans le troiſième vers, *les traits divers de figures*, ainſi qu'on le trouve dans la plupart des leçons de ce paſſage: j'ai ſous les ieux une édition de la *Pharſale*, faite à Rome en 1663, qui porte, comme je l'ai déja tranſcrit, *par les traits divers des figures*; ce

que je crois plus régulier. Cependant l'abbé d'Olivet a conſervé *de* dans la correction qu'il a faite des deux derniers vers, en cette maniére :

Qui par les traits divers *de* figures tracées,
Donne de la couleur & du corps aux penſées.

Lucain avoit ennobli à ſa manière la penſée ſimple dont il s'agit, & l'avoit fait avec encore plus de préciſion (*lib. III*, 220) :

Phœnices primi, famæ ſi creditur, auſi
Manſuram rudibus vocem ſignare figuris.

(*M.* BEAUZÉE.).

5°. Les *Tropes* ſont d'un grand uſage pour déguiſer les idées dures, déſagréables, triſtes, ou contraires à la modeſtie.

6°. Enfin les *Tropes* enrichiſſent une langue, en multipliant l'uſage d'un même mot ; ils donnent à un mot une ſignification nouvelle, ſoit parce qu'on l'unit avec d'autres mots auſquels ſouvent il ne ſe peut joindre dans le ſens propre, ſoit parce qu'on s'en ſert par extenſion & par reſſemblance pour ſuppléer aux termes qui manquent dans la langue. (*Du* MARSAIS.)

On peut donc dire des *Tropes* en général ce que dit Quintilien de la Métaphore en particulier (*Inſt. VIII*, vj) : *Copiam quoque ſermonis augee, permutando aue mutuando quod non habet : quodque difficilimum eſt, præſtae ne ulli rei nomen deeſſe videatur.* (*M.* BEAUZÉE.)

Mais il ne faut pas croire avec quelques Savants (Rollin, *Traité des études*, *tom.* II, *p.* 420; Cicéron, *De oratore*, *n°.* 155, *alit.* xxxviij ; Voſſius, *Inſt. orat. lib.* IV, *cap.* vij, *n°.* 14), que les *Tropes* n'ayent *d'abord été inventés que par néceſſité, à cauſe du défaut & de la diſette des mots propres*, & qu'ils ayent *contribué depuis à la beauté & à l'ornement du diſcours ; de même à peu près que les vêtements ont été employés dans le commencement pour couvrir le corps & le défendre contre le froid, & enſuite ont ſervi à l'embellir & à l'orner.* Je ne crois pas qu'il y ait un aſſez grand nombre de mots qui ſuppléent à ceux qui manquent, pour pouvoir dire que tel ait été le premier & le principal uſage des *Tropes*. D'ailleurs ce n'eſt point là, ce me ſemble, la marche, pour ainſi dire, de la nature ; l'imagination a trop de part dans le langage & dans la conduite des hommes, pour avoir été précédée en ce point par la néceſſité. (*Du* MARSAIS.)

Je penſe bien autrement que du Marſais à cet égard. *Ce n'eſt point là*, dit-il, *la marche de la nature :* c'eſt elle-même ; la néceſſité eſt la mere des arts, & elle les a tous précédés. Il n'y a pas, dit-on, un aſſez grand nombre de mots qui ſuppléent à ceux qui manquent, pour pouvoir dire que le premier & le principal uſage des *Tropes* ait été de compléter la nomenclature des langues. Cette aſſertion eſt haſardée, ou bien l'auteur n'entendoit pas aſſez ce qu'il faut entendre ici par la diſette des mots propres.

Rien ne peut, dit Loke (*Eſſai*, Livre III, chap. *j*, §. 5), nous approcher mieux de l'origine de toutes nos notions & connoiſſances, que d'obſerver combien les mots dont nous nous ſervons dépendent des idées ſenſibles, & comment ceux qu'on emploie pour ſignifier des actions & des notions tout à fait éloignées des ſens, tirent leur origine de ces mêmes idées ſenſibles, d'où ils ſont transférés à des ſignifications plus abſtruſes pour exprimer des idées qui ne tombent point ſous les ſens. Ainſi, les mots ſuivants, *imaginer*, *comprendre*, *s'attacher*, *concevoir*, &c, ſont tous empruntés des opérations des choſes ſenſibles, & appliqués à certains modes de penſer. Le mot *eſprit*, dans ſa première ſignification, c'eſt le *ſouffle* ; celui d'*ange* ſignifie *meſſager :* & je ne doute point que, ſi nous pouvions conduire tous les mots juſqu'à leur ſource, nous ne trouvaſſions que, dans toutes les langues, les mots qu'on emploie pour ſignifier des choſes qui ne tombent pas ſous les ſens, ont tiré leur première origine d'idées ſenſibles.

Aux premiers exemples cités par Luke, M. le préſident de Broſſes en ajoûte une infinité d'autres, qui marquent encore plus préciſément comment les hommes ſe forgent des termes abſtraits ſur des idées particuliéres, & donnent aux êtres moraux des noms tirés des objets phyſiques ; ce qui, ſuppoſant analogie & comparaiſon entre les objets des deux genres, démontre l'ancienneté & la néceſſité des *Tropes* dans la nomenclature des langues.

» En langue latine, dit ce ſavant magiſtrat, » *calamitas* & *ærumna* ſignifient un *malheur*, » une *infortune :* mais, dans ſon origine, le premier a ſignifié la *diſette des grains*, & le ſecond, la *diſette de l'argent*. *Calamitas*, de » *calamus*, grêle, tempête qui rompt les tiges » du blé ; *ærumna*, de *æs*, *æris*. Nous appelons » en françois *terre en chaume*, une terre qui n'eſt » point enſemencée, qu'on laiſſe repoſer, & dans » laquelle, après qu'on a coupé l'épi, il ne reſte » plus que le tuyau (*calamus*) attaché à ſa racine : » de là vient qu'on a dit *chomer* une fête, pour » la célébrer, ne pas travailler ce jour là, ſe » repoſer ». [*Chaumer* un champ, veut dire en arracher le chaume ; & c'eſt pour différencier ces deux ſens, que l'on écrit *chomer* une fête]. » De là vient le mot *calme* pour *repos*, *tran-* » *quilité*. Mais combien la ſignification du mot » *calme* n'eſt-elle pas différente du mot *calamité*, » & quel étrange chemin n'ont pas fait ici les ex- » preſſions & les idées des hommes !

» En la même langue, *incolumis*, ſain & ſauf » (*qui eſt ſine columnâ*) ; expreſſion tirée de la » comparaiſon d'un bâtiment qui, étant en bon état, » n'a pas beſoin d'étaie.

» *Diviſer* (*dividere*) vient de la racine celtique

» *div* (rivière); le terme relatif *diviſer* a été » formé ſur un objet phyſique, à la vûe des ri» vières qui ſéparoient naturellement les terres. » De même de *rivales*, qui ſe dit dans le ſens pro» pre des beſtiaux qui s'abreuvent à une même » rivière ou à un même gué, on a fait au figuré » *rivaux*, *rivalité*, pour ſignifier la jalouſie entre » pluſieurs prétendants à une même choſe.

» *Conſidérer*, c'eſt regarder un aſtre, de *ſidus*, » *ſideris*. *Réfléchir*, c'eſt plier ce deux, comme » ſi l'on plioit ſes penſées les unes ſur les autres » pour les raſſembler & les combiner. *Remarquer*, » c'eſt diſtinguer un objet, le particulariſer, le » circonſcrire en le ſéparant des autres, de la ra» cine allemande *mark* (borne, confin, limite) ».

J'omets, pour abréger, quantité d'autres exemples cités par le même académicien, & j'en viens à une explication qu'il établit lui-même ſur ces exemples. » Remarquez en général, dit-il, qu'il » n'eſt pas poſſible, dans aucune langue, de citer » aucun terme moral dont la racine ne ſoit phy» ſique. J'appelle *termes phyſiques*, les noms de » tous les individus qui exiſtent réellement dans » la nature: j'appelle *termes moraux*, les noms » des choſes qui, n'ayant pas une exiſtence réelle » & ſenſible dans la nature, n'exiſtent que par » l'entendement humain qui en a produit les » archétypes ou originaux. Peut-être pourroit-on » dire à la rigueur, que les mots *pli* & *marque* » ne ſont pas des noms de ſubſtance phyſique & » réelle, mais de mode & de relation. Mais il » ne faut pas preſſer ceci ſelon une Métaphyſique » trop rigoureuſe: les qualités & les ſubſtances réelles » peuvent bien être rangées ici dans la claſſe du » Phyſique, à laquelle elles appartiennent bien plus » qu'à celle des purs êtres moraux.

» Citons encore un exemple tiré de la racine » *ſidus*, propre à montrer que les termes qui » n'appartiennent qu'au ſentiment de l'âme ſont » tous tirés des objets corporels; c'eſt le mot *déſir*, » ſyncopé du latin *deſiderium*, qui ſignifiant, dans » cette langue, plus encore le regret de la perte » que le ſouhait de la poſſeſſion, s'eſt particu» liérement étendu dans la nôtre à ce dernier » ſentiment de l'âme: la particule privative *de*, » précédant le verbe *ſidérare*, nous montre que » *deſiderare*, dans ſa ſignification purement litté» rale, ne vouloit dire autre choſe qu'*être privé* » de la vûe des aſtres ou du ſoleil. Le terme qui » exprimoit la perte d'une choſe ſi ſouhaitable » pour l'homme, s'eſt généraliſé [par une Synec» doque de la partie pour le Tout], » pour tous les » ſentiments de regret; & enſuite [par une autre Sy» necdoque de l'eſpèce pour le genre] » pour tous » les ſentiments de déſir qui ſont encore plus » généraux: car le regret n'eſt que le ſouhait de » ce que l'on a perdu; & le déſir regarde auſſi bien » ce que l'on voudroit obtenir que ce que l'on » ne poſſède plus. Ces deux exemples ſont d'au» tant plus frapants, que les deux expreſſions *conſi*» *derare* & *deſiderare*, n'ayant rien de commun dans » l'idée qu'ils préſentent ni dans l'affection de l'âme, » & ſe trouvant chacun précédé d'une particule qui » les caractériſe, on ne pourroit les tirer ainſi tous » deux de *ſiderare*, ſi le développement de l'opération » de l'eſprit, dans la formation des mots, n'avoit été » tel qu'on vient de le décrire.

» Il ſeroit aiſé de multiplier ces exemples en » très-grand nombre [& j'en ſupprime effectivement une quantité conſidérable dont M. le préſident de Broſſes a enrichi ſes Mémoires]: » ceux» ci doivent ſuffire aux perſonnes intelligentes, » pour les mettre ſur les voies de la maniere dont » procéde la formation de ces ſortes de termes » qui expriment des idées relatives ou intellec» tuelles. Pour leur démontrer qu'il n'y en a point » de cette eſpèce qui ne vienne d'une image » d'un objet extérieur, phyſique & ſenſible; c'eſt » qu'étant difficile de démêler le fil de ces ſortes » de dérivations, où ſouvent la racine n'eſt plus » connue, où l'opération de l'homme eſt toujours » vague, arbitraire, & fort compliquée; on doit, » en bonne Logique, juger des choſes que l'on » ne peut connoître, par celles de même eſpèce » qui ſont bien connues, en les ramenant à un » principe dont l'évidence ſe fait apercevoir par» tout où la vûe peut s'étendre. Quelques langues » que l'on veuille parcourir, on y trouvera, dans » la formation de leurs mots, le même procédé » dont je viens de donner des exemples pris de la » langue françoiſe ».

Qu'eſt-ce autre choſe; que des *Tropes* & des Métaphores continuelles, qui favoriſe cette formation des termes intellectuels? La Comparaiſon & la Similitude y ſont ſenſibles. Or il eſt conſtant que les hommes ont eu beſoin de très-bonne heure de cette eſpèce de termes; & il n'y a preſque pas à douter que l'expédient de les prendre par analogie dans l'ordre phyſique, ne ſoit auſſi ancien & ne vienne de la même ſource que le langage même. (*Voyez* LANGUE). Nous pouvons donc croire que les *Tropes* doivent leur première origine à la néceſſité, & que ce que dit Quintilien de la Métaphore, eſt vrai de tous les *Tropes*; ſavoir, que *præſtat ne ulli rei nomen deeſſe videatur*. (*M.* BEAUZÉE.)

La vivacité avec laquelle nous reſſentons ce que nous voulons exprimer, dit avec raiſon du Marſais (*loc. cit.*), excite en nous ces images; nous en ſommes occupés les premiers, & nous nous en ſervons enſuite pour mettre, en quelque ſorte, devant les yeux des autres ce que nous voulons leur faire entendre . . . Les rhéteurs ont enſuite remarqué que telle expreſſion étoit plus noble, telle autre plus énergique, celle-là plus agréable, celle-ci moins dure; en un mot, ils ont fait leurs obſervations ſur le langage des hommes. (*Du* MARSAIS.)

Et l'art s'eſt établi ſur les procédés néceſſaires de

la nature et les différents degrés de ſuccès des moyens ſuggérés par le beſoin, ont ſervi de fondement aux règles fixées enſuite par l'art, pour ajouter l'agréable à l'utile. (*M. Beauzée.*)

Pour faire voir que l'on *ſubſtitue quelquefois des termes figurés à la place des mots propres qui manquent*, ce qui eſt très-véritable, Cicéron (*De Orat. lib. III*, n°. 155, *aliter* xxviij), Quintilien (*Inſtit. VIII*, vj) & Rollin (*tom. II*, *pag.* 246), qui penſe & qui parle comme ces grands hommes, diſent que c'eſt *par emprunt & par Métaphore qu'on a appelé* Gemma *le bourgeon de la vigne*, *parce*, diſent-ils, *qu'il n'y avoit point de mot propre pour l'exprimer.* Mais ſi nous en croyons les étymologiſtes, *Gemma* eſt le mot propre pour ſignifier le *bourgeon de la vigne*, & ç'a été enſuite par figure que les latins ont donné ce nom aux perles & aux pierres précieuſes. Gemma *eſt id quod in arboribus tumeſcit cum parere incipiunt*, *à* geno, *id eſt*, gigno: *hinc margarita & deinceps omnis lapis pretioſus dicitur* Gemma . . . *Quod habet quoque Perottus, cujus hæc ſunt verba:* » *Lapillos* gemmas *vocavere à ſimilitudine* gemmarum *quas in vitibus ſive arboribus cernimus*; gemmæ *enim propriè ſunt oculi quos primo vites emittunt*; & gemmare *vites dicuntur*, *dum* gemmas *emittunt* (Martinii, *Lexic. voce* Gemma). Gemma *oculus vitis propriè.* 2. Gemma *deinde generale nomen eſt lapidum pretioſorum* (Baſ. Fabri, *Theſaur. voce Gemma*). En effet, c'eſt toujours le plus commun & le plus connu qui eſt le propre, & qui ſe prête enſuite au ſens figuré. Les laboureurs du pays latin connoiſſoient les bourgeons des vignes & des arbres, & leur avoient donné un nom avant que d'avoir vu des perles & des pierres précieuſes: mais comme on donna enſuite, par figure & par imitation, ce même nom aux perles & aux pierres précieuſes, & qu'apparemment Cicéron, Quintilien, & Rollin ont vu plus de perles que de bourgeons de vigne; ils ont cru que le nom de ce qui leur étoit le plus connu étoit le nom propre, & que le figuré étoit celui de ce qu'ils connoiſſoient moins. (*Du Marsais.*)

III. *De la manière de faire uſage des* Tropes. C'eſt particulièrement dans les *Tropes*, dit le P. Lamy (*Rhét. liv. II*, *chap.* iv), que conſiſtent les richeſſes du langage. Auſſi, comme le mauvais uſage des grandes richeſſes cauſe le déréglement des États, le mauvais uſage des *Tropes* eſt la ſource de quantité de fautes que l'on commet dans le diſcours: c'eſt pourquoi il eſt important de le bien régler, & pour cela les *Tropes* doivent ſur-tout avoir deux qualités; en premier lieu, qu'ils ſoient clairs & faſſent entendre ce qu'on veut dire, puiſque l'on ne s'en ſert que pour rendre le diſcours plus expreſſif; la ſeconde qualité, c'eſt qu'ils ſoient proportionnés à l'idée qu'ils doivent réveiller.

j. Trois choſes empêchent les *Tropes* d'être clairs. 1°. La première, s'ils ſont tirés de trop loin & pris de choſes qui ne donnent pas occaſion à l'ame de penſer d'abord à ce qu'il faut qu'elle ſe repréſente pour découvrir la penſée de celui qui parle. Pour éviter ce défaut, on doit tirer les Métaphores & autres *Tropes* de choſes ſenſibles, & qui ſoient ſous les yeux, dont l'image par conſéquent ſe préſente d'elle-même ſans qu'on la cherche. La Sageſſe divine, qui s'accommode à la capacité des hommes, nous donne, dans les ſaintes Écritures, un exemple du ſoin qu'on doit avoir de ſe ſervir des choſes connues à ceux qu'on inſtruit, lorſqu'il eſt queſtion de leur faire comprendre quelque choſe de difficile. Ceux qui ont l'eſprit petit, & qui cependant ôſent critiquer l'Écriture, y condamnent les Métaphores & les Allégories qui y ſont priſes des champs, des pâturages, des brebis, des chaudières: ils ne prennent pas garde que les iſraélites étoient tous bergers, & qu'ainſi il n'y avoit rien qui leur fût plus connu que le ménage de la campagne. Les prêtres, à qui l'Écriture s'adreſſoit particulièrement, étoient perpétuellement occupés à tuer des bêtes dans le temple, à les écorcher, & à les faire cuire dans les grandes cuiſines qui étoient autour du temple. Les écrivains ſacrés ne pouvoient donc pas choiſir des choſes dont les images ſe préſentaſſent plus facilement à l'eſprit des iſraélites.

2°. L'idée du *Trope* doit être tellement liée avec celle du mot propre, qu'elles ſe ſuivent, & qu'en excitant l'une des deux, l'autre ſoit renouvelée. Le défaut de cette liaiſon eſt la ſeconde choſe qui rend les *Tropes* obſcurs.

3°. L'uſage trop fréquent des *Tropes* eſt une autre cauſe d'obſcurité. Les *Tropes* les plus clairs ne ſignifient les choſes qu'indirectement: l'idée naturelle de ce que l'on n'exprime que ſous le voile des *Tropes*, ne ſe préſente à l'eſprit qu'après quelques réflexions; on s'ennuie de toutes ces réflexions, & de la peine de deviner toujours les penſées de celui qui parle. On ne condamne pourtant ici que le trop fréquent uſage des *Tropes* extraordinaires; il y en a qui ne ſont pas moins uſités que les termes naturels, & ils ne peuvent jamais obſcurcir le diſcours.

ij. Si je veux donner l'idée d'un rocher dont la hauteur eſt extraordinaire; ces termes *grand*, *haut*, *élevé*, qui ſe diſent des rochers d'une hauteur commune, n'en feront qu'une peinture imparfaite: mais ſi je dis que ce rocher *ſemble menacer le ciel*, l'idée du *ciel*, qui eſt la choſe la plus élevée de toute la nature, l'idée de ce mot *menacer*, qui convient à un homme qui eſt au deſſus des autres, forment l'idée de la hauteur extraordinaire que je ne pouvois exprimer d'une autre manière; mais l'image auroit été exceſſive, ſi je ne diſois que le rocher *ſemble* menacer le ciel: & c'eſt ainſi qu'il faut prendre garde qu'il y ait toujours quelque proportion entre l'idée naturelle

Digitized by Google

du *Trope* & celle que l'on veut rendre ſenſible. (*M. Beauzée.*)

Il n'y a rien de plus ridicule en tout genre, dit du Marſais (*Part. I, art.* vij, §. 3), que l'affectation & le défaut de convenance. Molière, dans ſes *Précieuſes*, nous fournit un grand nombre d'exemples de ces expreſſions recherchées & déplacées. La convenance demande qu'on diſe ſimplement à un laquais, *Donnez des ſiéges*, ſans aller chercher le détour de lui dire: *Voiturez-nous ici les commodités de la converſation* (*ſc.* ix). De plus, les idées acceſſoires ne jouent point, ſi j'oſe parler ainſi, dans le langage des *Précieuſes* de Molière, ou ne jouent point comme elles jouent dans l'imagination d'un homme ſenſé [parce que les idées comparées n'ont entre elles aucune liaiſon naturelle]: *le conſeiller des grâces* (*ſc.* vj), pour dire, *le miroir; contentez l'envie qu'a ce fauteuil de vous embraſſer* (*ſc.* ix), pour dire, *aſſeyez-vous.*

Toutes ces expreſſions tirées de loin & hors de leur place, marquent une trop grande contention d'eſprit, & font ſentir toute la peine qu'on a eue à les rechercher: elles ne ſont pas, s'il eſt permis de parler ainſi, à l'uniſſon du bon ſens; je veux dire qu'elles ſont trop éloignées de la manière de penſer de ceux qui ont l'eſprit droit & juſte, & qui ſentent les convenances. Ceux qui cherchent trop l'ornement dans le diſcours, tombent ſouvent dans ce défaut ſans s'en apercevoir; ils ſe ſavent bon gré d'une expreſſion qui leur paroît brillante & qui leur a coûté, & ſe perſuadent que les autres doivent être auſſi ſatisfaits qu'ils le ſont eux-mêmes.

On ne doit donc ſe ſervir des *Tropes*, que lorſqu'ils ſe préſentent naturellement à l'eſprit, qu'ils ſont tirés du ſujet, que les idées acceſſoires les font naître, ou que les bienſéances les inſpirent: ils plaiſent alors; mais il ne faut point les aller chercher dans la vûe de plaire.

Il eſt difficile, dit ailleurs notre grammairien philoſophe (*Part. II, art.* 23), en parlant & en écrivant, d'aporter toujours l'attention & le diſcernement néceſſaires pour rejeter les idées acceſſoires qui ne conviennent point au ſujet, aux circonſtances, & aux idées principales que l'on met en œuvre: de là il eſt arrivé, dans tous les temps, que les écrivains ſe ſont quelquefois ſervis d'expreſſions fignrées qui ne doivent pas être priſes pour modèles.

Les règles ne doivent point être faites ſur l'ouvrage d'aucun particulier; elles doivent être puiſées dans le bon ſens & dans la nature: & alors, quiconque s'en éloigne ne doit point être imité en ce point. Si l'on veut former le goût des jeunes gens, on doit leur faire remarquer les défauts auſſi bien que les beautés des auteurs qu'on leur fait lire. Il eſt plus facile d'admirer, j'en conviens; mais une Critique ſage, éclairée, exempte de paſſion & de fanatiſme, eſt bien plus utile.

Ainſi, l'on peut dire que chaque ſiècle a pu avoir ſes Critiques & ſon Dictionnaire néologique. Si quelques perſonnes diſent aujourdhui avec raiſon ou ſans fondement (*Dict. neol.*), qu'*il régne dans le langage une affectation puérile; que le ſtyle frivole & recherché paſſe juſqu'aux tribunaux les plus graves*; Ciceron a fait la même plainte de ſon temps (*Orat. n°. 96, aliter* xxvij): *Eſt enim quoddam etiam inſigne & florens orationis, pictum, & expolitum genus, in quo omnes verborum, omnes ſententiarum alligantur lepores. Hoc totum è ſophiſtarum fontibus defluxit in forum*, &c.

Au plus beau ſiècle de Rome, ſelon le P. Sanadon (*Poéſ. d'Horace, tom II, pag.* 254), c'eſt à dire, au ſiècle de Jules-Céſar & d'Auguſte, un auteur a dit *infantes ſtatuas*, pour dire *des ſtatues nouvellement faites*; un autre, que Jupiter *crachoit* la neige ſur les Alpes, *Jupiter hibernas cano nive* conſpuit *Alpes*. Horace ſe moque de l'un & de l'autre de ces auteurs (II. *ſat. v.* 40); mais il n'a pas été exempt lui-même des fautes qu'il a reprochées à ſes contemporains. (*Du Marsais.*)

Je dois remarquer qu'Horace ne dit pas *Jupiter*, mais *Furius* (qui eſt le nom du poète qu'il cenſure), *hibernas cano nive conſpuit Alpes.* (*M. Beauzée.*)

Quintilien, après avoir repris, dans les Anciens, quelques Métaphores défectueuſes, dit que ceux qui ſont inſtruits du bon & du mauvais uſage des figures, ne trouveront que trop d'exemples à reprendre: *Quorum exempla nimium frequenter reprehendet, qui ſciverit hæc vitia eſſe* (*Inſtitut.* viij. 6.)

Au reſte, les fautes qui regardent les mots ne ſont pas celles que l'on doit regarder avec plus de ſoin; il eſt bien plus utile d'obſerver celles qui pèchent contre la conduite, contre la juſteſſe du raiſonnement, contre la probité, la droiture, & les bonnes mœurs. Il ſeroit à ſouhaiter que les exemples de ces dernières ſortes de fautes fuſſent plus rares, ou plus tôt qu'ils fuſſent inconnus. (*Du Marsais.*)

TROUBADOURS *ou* **TROMBADOURS** ſ. m. qu'on trouve auſſi écrit *Trouveors*, *Trouveours*, *Trouverſes* & *Trouveurs*. *Littérature.* Nom que l'on donnoit autrefois, & que l'on donne encore aujourdhui aux anciens poètes de Proveoce. *Voyez* Poésie.

Quelques-uns prétendent qu'on les a appelés *Trombadours*, parce qu'ils ſe ſervoient d'une trompe ou d'une trompette, dont ils s'accompagnoient en chantant leurs vers.

D'autres préfèrent le mot de *Troubadours*, qu'ils font venir du mot *trouver*, inventer, parce que ces poètes avoient beaucoup d'*invention*; & c'eſt le ſentiment le plus ſuivi.

Digitized by Google

Les poéſies des *Troubadours* conſiſtoient en ſonnets, paſtorales, chants, ſatires, pour leſquelles ils avoient le plus de goût, & en *tenſons* ou plaidoyers, qui étoient des diſputes d'amour.

Jean de Notre Dame ou Noſtradamus, qui étoit procureur au parlement de Provence, eſt entré dans un grand détail ſur ce qui concerne ces poéſies.

Paſquier dit qu'il avoit entre les mains l'extrait d'un ancien livre qui appartenoit au cardinal Bembo, & qui avoit pour titre : *Les noms d'aquels firent tenſons & ſyrventes.* Ils étoient au nombre de 96, & il y avoit parmi eux un empereur, ſavoir Frédéric I, deux rois, Richard I, roi d'Angleterre, & un roi d'Arragon, un dauphin de Viennois, & pluſieurs comtes, *&c :* non pas que tous ces perſonnages euſſent compoſé des ouvrages entiers en provençal, mais pour quelques épigrammes de leur façon, faites dans le goût de ces poëtes. Les pièces mentionnées dans ce titre, & nommées *Syrventes*, étoient des eſpèces de poëmes mêlés de louanges & de ſatires, dans leſquels les *Troubadours* célébroient les victoires que les princes chrétiens avoient remportées ſur les Infidèles dans les guerres d'outre-mer.

Pétrarque, *au IVe* chapitre du *Triomphe de l'Amour*, parle avec éloge de pluſieurs *Troubadours*. On dit que les poëtes italiens ont formé leurs meilleures pièces ſur le modèle de ces poëtes provençaux ; & Paſquier avance poſitivement que Le Dante & Pétrarque ſont les vraies *fontaines* de la Poéſie italienne, mais que ces *fontaines* ont leur *ſource* dans la Poéſie provençale.

Boucher, dans ſon *Hiſtoire de Provence*, raconte que, vers le milieu du douzième ſiècle, les *Troubadours* commencèrent à ſe faire eſtimer en Europe, & que la réputation de leur Poéſie fut au plus haut degré vers le milieu du quatorzième ſiècle. Il ajoûte, que ce fut en Provence que Pétrarque apprit l'art de rimer, qu'il pratiqua & qu'il enſeigna enſuite en Italie.

En effet, entre les différentes ſortes de poéſies que compoſèrent les *Troubadours*, même dès la fin du onzième ſiècle, ils eurent la gloire d'avoir les premiers fait ſentir à l'oreille les véritables agréments de la rime ; juſqu'à eux elle étoit indifféremment placée au commencement, au repos, ou à la fin du vers : ils la fixèrent où elle eſt maintenant, & il ne fut plus permis de la changer. Les princes de ce temps-là en attirèrent pluſieurs à leurs Cours, & les honorèrent de leurs bienfaits. Au reſte, ces *Troubadours* étoient différents des Conteurs, Chanteurs, & Jongleurs qui parurent dans le même temps. Les Conteurs compoſoient les proſes hiſtoriques & romaneſques : car il y avoit des romans rimés & ſans rimes : les premiers étoient l'ouvrage des *Troubadours* ; & les autres, ceux des Conteurs. Les Chanteurs chantoient les productions des poëtes, & les Jongleurs les exécutoient ſur différents inſtruments.

» Les premiers poëtes, dit l'abbé Maſſieu, dans ſon *Hiſtoire de la Poéſie françoiſe*, » menoient » une vie errante, & reſſembloient du moins par » là aux poëtes grecs. Lorſqu'ils avoient famille, » ils menoient avec eux leurs femmes & leurs enfants, qui ſe méloient auſſi quelquefois de faire » des vers ; car aſſez ſouvent toute la maiſon imitoit bien ou mal, à l'exemple du maître. Ils » avoient ſoin encore de prendre à leur ſuite des » gens qui euſſent de la voix pour chanter leurs » compoſitions, & d'autres qui ſuſſent jouer des » inſtruments pour accompagner. Eſcortés de la » ſorte, ils étoient bien venus dans les châteaux » & dans les palais. Ils égayoient les repas, ils » ſe faiſoient honneur aux aſſemblées ; mais ſurtout » ils ſavoient donner des loüanges, appât auquel » les Grands ſe ſont preſque toujours laiſſé prendre ». *Hiſt. de la Poéſie franç. p. 96.*

» Quelquefois, dit Fontenelle, durant le » repas d'un prince, on voyoit arriver un *Trouverſe* inconnu avec ſes Ménéſtrels ou Jongleurs, » & il leur faiſoit chanter, ſur leurs harpes ou » vielles, les vers qu'il avoit compoſés. Ceux qui » faiſoient les *ſons*, auſſi bien que les *mots*, » étoient les plus eſtimés. On les payoit en armes, » draps, & chevaux, &, pour ne rien déguiſer, » on leur donnoit auſſi de l'argent : mais pour » rendre les récompenſes des gens de qualité plus » honnêtes & plus dignes d'eux, les princeſſes & » les plus grandes dames y joignoient ſouvent leurs » faveurs ; elles étoient fort foibles contre les » beaux eſprits ». *Hiſt. du Théâtre françois, pag. 5 & 6, Œuvres de Fontenelle, tom. III.*

Les plus célèbres *Troubadours* ſont *Arnaud Daniel*, né dans le douzième ſiècle à Taraſcon, ou à Beaucaire, ou à Montpellier, d'une famille noble, mais pauvre, auteur de pluſieurs tragédies & comédies, & entre autres d'un poëme intitulé *Les illuſions du Paganiſme*, des poéſies duquel Pétrarque a bien ſu profiter ; Anſelme Faydit, Hugues Bruget, Pierre de Saint-Remi, Perdrigon, Richard de Noues, Luco, Paraſols, Pierre Roger, Giraud de Bournel, Remond de Proux, Ruthebœuf, Hébers, Chrétien de Troies, Euſtace le peintre, *&c.*

Ces *Troubadours* brillèrent en Europe environ 250 ans, c'eſt à dire, depuis 1120 ou 1130, juſqu'à la fin du règne de Jeanne première du nom, reine de Naples & de Sicile, & comteſſe de Provence, qui mourut en 1382. Alors défaillirent les Mécènes, & défaillirent auſſi les poëtes, dit Noſtradamus. D'autres voulurent ſuivre les traces des premiers *Troubadours* ; mais n'en ayant pas la capacité, ils ſe firent mépriſer : de ſorte que tous ceux de cette profeſſion ſe ſéparèrent en deux différentes eſpèces d'acteurs ; les uns, ſous l'ancien

Digitized by Google

nom de *Jongleurs*, joignirent aux inſtruments le chant ou le récit des vers ; & les autres prirent ſimplement le nom de Joueurs, *Joculatores*, ainſi qu'ils ſont nommés dans les anciennes ordonnances.

L'abbé Goujet, de qui nous empruntons ceci, remarque que, parmi ces poëtes, il y en eut qu'on nomma *Comiques*, c'eſt à dire, *Comédiens*, parce qu'en effet ils jouoient eux-mêmes dans les pièces qu'ils compoſoient, & peut-être dans celles qu'ils débitoient à la Cour des rois & des princes où ils étoient admis. *Supplément de Moréry.* (*ANONYME.*)

* TROUPE, BANDE, COMPAGNIE. *Syn.* Pluſieurs perſonnes jointes enſemble ſont la *Troupe*. Pluſieurs perſonnes ſéparées des autres pour ſe ſuivre & ne ſe point quitter ſont la *Bande*. Pluſieurs perſonnes réunies par l'occupation, l'emploi, ou l'intérêt, ſont la *Compagnie*.

On dit Une *Troupe* de comédiens, Une *Bande* de violons, & La *Compagnie* des Indes.

Il n'eſt pas honnête de ſe ſéparer de ſa *Troupe*, pour faire *Bande* à part; & il convient ordinairement de prendre le parti de la *Compagnie* où l'on ſe trouve engagé. (*L'abbé GIRARD.*)

(¶ Il me ſemble que c'eſt une première erreur de croire que la *Troupe*, la *Bande*, & la *Compagnie* ne puiſſent être formées que de perſonnes; puiſqu'on dit, Des loups en *Troupe*, Une *Bande* d'étourneaux, Une *Compagnie* de perdrix. Je crois d'ailleurs que la *Troupe* eſt la réunion purement locale de pluſieurs individus qui ſont ou qui vont enſemble; que la *Bande* eſt ou une portion détachée d'un plus grand nombre, ou une ſucceſſion d'individus; & qu'une *Compagnie* eſt la réunion de pluſieurs individus, formée par l'identité de l'occupation, de l'intérêt, ou de l'attachement.

La *Troupe* ne ſuppoſe ni choix ni but commun. La *Bande* indique ſouvent diviſion. La *Compagnie* veut un choix & de l'accord. (*M. BEAUZÉE.*)

TROUVER, RENCONTRER. *Synonymes.* Nous *trouvons* les choſes inconnues, ou celles que nous cherchons. Nous *rencontrons* les choſes qui ſont en notre chemin, ou qui ſe préſentent à nous, & que nous ne cherchons point.

Les plus infortunés *trouvent* toujours quelque reſſource dans leurs diſgrâces. Les gens qui ſe lient aiſément avec tout le monde ſont ſujets à *rencontrer* mauvaiſe compagnie. (*L'abbé GIRARD.*)

Trouver ſe dit dans un ſens très-étendu au figuré; il ſignifie quelquefois *Inventer*: Newton a *trouvé* le calcul des fluxions. D'autres fois il ſignifie *donner ſon jugement* ſur quelque choſe: Meſſieurs de P. R. *trouvent* que Montaigne eſt plein de vanité. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

TROUVÈRE, ſ. m. *Poéſie provenç.* Vieux mot françois, ſynonyme de *Troubadour*. *Voyez* TROUBADOURS.

C'eſt le nom que l'on donnoit autrefois & que l'on donne encore aux premiers poëtes provençaux, inventeurs de ſyrventes, ſatires, & chanſons, que les Ménétriers alloient chanter chez les Grands. On appeloit auſſi les *Trouvères*, *Trouveours* & *Trouveurs*.

Le préſident Fauchet nous apreud qu'il y avoit autrefois en France des perſonnes qui divertiſſoient le Public ſous le nom de *Trouvères*, *Chantères*, *Conteurs*, *Jongleurs*, c'eſt à dire, *Ménéſtriers*, chantant avec la viole. Les *Trouvères* compoſoient les chanſons, & les autres les chantoient; ils s'aſſembloient & alloient dans les châteaux. Ils venoient, dit Fauchet, aux grandes aſſemblées & feſtins donner plaiſir aux princes, comme il eſt expliqué dans ces vers tirés du *Tournoiement* de l'Antechriſt, compoſé au commencement du règne de S. Louis, par Huun de Méry:

Quand les tables oſtées furent,
Cil jugleur en piés eſturent,
S'ont vielle & harpes priſes,
Chanſons, ſons, lais, vers, & repriſes,
Et de geſte chanté nos ont.
Li eſcuyer Antechriſt ſont
Le rebarder par grand déduit.

Ils ne chantoient pas toujours; ſouvent ils récitoient des contes qu'ils avoient compoſés, & qu'ils appeloient *Fabliaux*. *Voyez* FABLIAUX. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

TU, VOUS. *Synonymes*, Nous ne nous ſervons aujourdhui qu'en Poéſie du mot *Tu*, ou quelquefois dans le ſtyle ſoutenu, ou en feſant parler des barbares.

Pluſieurs perſonnes trouvent que ce ſingulier avoit plus de grâce dans la bouche des Anciens que le mot *Vous*, que la politeſſe a introduit & qu'ils n'ont jamais connu; mais le meilleur eſt de les adopter tous les deux. Comme il y a des occaſions où le mot *Tu* choque réellement, il en eſt d'autres où il fait un meilleur effet que le mot *Vous*; c'eſt une richeſſe dans nos langues modernes, dont les Anciens étoient privés : car étant toujours forcés de ſe ſervir de ce ſingulier *Tu*, ils ne pouvoient faire ſentir ni les mœurs, ni les paſſions, ni les caractères; au lieu que c'eſt un avantage que fourniſſent ce ſingulier & ce pluriel, employés à propos, avec diſcernement, & lorſque les occaſions demandent l'un préférablement à l'autre. Voici donc le parti que prennent les bons traducteurs; partout où il faut faire ſentir de la fierté, de l'audace, du mépris, de la colère, ou un caractère étranger, ils emploient le mot *Tu*; mais dans tous les autres cas, comme quand un ſujet parle à ſon roi qui lui eſt ſupérieur, ils ſe ſervent du mot

mot *Vous*, pour s'accommoder à notre politeſſe, qui le demande néceſſairement, & qui eſt toujours bleſſée de ce ſingulier *Tu* comme d'une familiarité trop grande.

Par exemple, dans *la Vie de Romulus* par Plutarque, quaod on mène Rémus à Numitor, Rémus dit à ce prince : » Je ne *te* cacherai rien » de tout ce que *tu* me demandes, car *tu* me » paroîs plus digne d'être roi que ton frère » ; ce ſingulier *Tu* a plus de grâce que *Vous*, à cauſe du caractère de Rémus, qui a été élevé parmi les pâtres, qui eſt vaillant & ſougueux, & qui doit témoigner de l'iotrépidité & de l'audace.

Lorſque Caton dit à Céſar, *Tiens, Ivrogne*, en lui rendant la lettre de ſa ſœur, il n'y auroit rien de plus froid que de lui faire dire, *Tenez, Ivrogne*. Quand Léonidas parle à Alexandre, & qu'il lui dit : » Lorſque *vous* aurez conquis la » région qui porte ces aromates » ; *Vous* eſt là bien meilleur que *Tu* : mais quand Alexandre, après avoir conquis l'Arabie, écrit à Léonidas : » Je t'*envoie* une bonne proviſion d'encens & de » myrrhe » ; *je t'envoie* vaut mieux que *je vous envoie*. De même, quand le prophète de Jupiter Ammon dit à Alexandre ; » Ne blaſphême pas, » *tu* n'as point de père mortel » : le mot *Vous* rendroit la réponſe foible & languiſſante ; c'eſt un prophète qui parle, & il parle avec autorité.

Vaugelas, dans ſa *Traduction de Q. Curce*, a toujours obſervé ces différences avec beaucoup de raiſon & de jugemeot : Alexandre dit *Vous*, en parlant à la reine Siſigambis ; & la reine Siſigambis dit *Tu*, en parlant à Alexandre : & cela eſt néceſſaire pour conſerver le caractère étranger. Cette différence de *Tu* à *Vous* donne à la *Traduction de Lucien*, par d'Ablancourt, une grâce que l'Original ne peut avoir : car que le philoſophe cynique diſe *Tu* à Jupiter, & que tous ceux de la même ſecte ſe *tuoyent* ; cela peint leur caractère, ce que le grec ne peut faire. Qu'on mette *Vous* au lieu de *Tu* chez des cyniques, toute la gentilleſſe ſera perdue. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TUDESQUE (LANGUE), *Hiſt. des lang. mod.* Langue que l'on parloit à la Cour après l'établiſſement des francs dans les Gaules; elle ſe nommoit auſſi *Franctheuch*, *Théotiſte*, *Théotique*, ou *Thiviſ.* Mais quoiqu'elle fût en règne ſous les deux premières races, elle prenoit de jour en jour quelque choſe du latin & du roman, en leur communiquant auſſi de ſon côté quelques tours ou expreſſions. Ces changements même firent ſentir aux francs la rudeſſe & la diſette de leur langue ; leurs rois entreprirent de la polir, ils l'enrichirent de termes nouveaux ; ils s'aperçurent auſſi qu'ils manquoient de caractères pour écrire leur langue naturelle, & pour rendre les ſons nouveaux qui s'y introduiſoient. Grégoire de Tours & Aimoin parlent de pluſieurs ordonnances de Chilperic touchant la langue. Ce prince fit ajouter à l'alphabet les quatre lettres grèques Θ, Ψ, Ζ, Ν ; c'eſt ainſi qu'on les trouve dans Grégoire de Tours. Aimoin dit que c'étoient Θ, Ψ, Χ, Ω ; & Fauchet prétend, ſur la foi de Pithou & ſur celle d'un manuſcrit qui avoit alors plus de 500 ans, que les caractères qui furent ajoutés à l'alphabet étoient l'Η des grecs, le ה, le ט, & le ד des hébreux : c'eſt ce qui pourroit faire penſer que ces caractères furent introduits dans le franctheuch pour des ſons qui lui étoient particuliers, & non pas pour le latin, à qui ſes caractères ſuffiſoient. Il ne ſeroit pas étonnant que Chilperic eût emprunté des caractères hébreux, ſi l'on fait attention qu'il y avoit beaucoup de juifs à ſa Cour, & entre autres un nommé Priſc, qui jouiſſoit de la plus grande faveur auprès de ce prince.

En effet, il étoit néceſſaire que les francs, en enrichiſſant leur langue de termes & de ſons nouveaux, empruntaſſent auſſi les caractères qui en étoient les ſignes & qui manquoient à leur langue propre, dans quelque alphabet qu'ils ſe trouvaſſent. Il ſeroit à déſirer, aujourdhui que notre langue eſt étudiée par tous les étrangers qui recherchent nos livres, que nous euſſions enrichi notre alphabet des caractères qui nous manquent, ſurtout lorſque nous en conſervons de ſuperflus; ce qui fait que notre alphabet pèche à la fois par les deux contraires, la diſette & la ſurabondance : ce ſeroit peut-être l'unique moyen de remédier aux défauts & aux bizarreries de notre Orthographe, ſi chaque ſon avoit ſon caractère propre & particulier, & qu'il ne fût jamais poſſible de l'employer pour exprimer un autre ſon que celui auquel il auroit été deſtiné.

Les guerres continuelles dans leſquelles les rois furent engagés, ſuſpendirent les ſoins qu'ils auroient pu donner aux Lettres & à polir la langue : d'ailleurs, les francs ayant trouvé les lois & tous les actes publics écrits en latin, & que les myſteres de la religion ſe célébroient dans cette langue, ils la conſervèrent pour les mêmes uſages, ſans l'etendre à celui de la vie commune ; elle perdoit au contraire tous les jours, & les eccléſiaſtiques furent bientôt les ſeuls qui l'entendirent. Les langues romane & *tudeſque*, tout imparfaites qu'elles étoient, l'emportèrent, & furent les ſeules en uſage juſqu'au règne de Charlemagne. La langue *tudeſque* ſubſiſta même encore plus long temps à la Cour, puiſque nous voyons que, cent ans après, en 948, les lettres d'Artaldus, archevêque de Rheims, ayant été lues au Concile d'Ingelheim, on fut obligé de les traduire en *théotiſque*, afin qu'elles fuſſent entendues par Othon, roi de Germanie, & par Louis d'Outremer, roi de France, qui ſe trouvèrent à ce Concile. Mais enfin la langue romane, qui ſembloit d'abord devoir céder à la *tudeſque*, l'emporta inſenſiblement ; & ſous la troiſième race, elle fut bientôt la ſeule & donna

Digitized by Google

naiſſance à la langue françoiſe. (*Voyez* ROMANE.) *Mém. des Inſc. t. XV.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TURLUPINADE, ſ. f. *Abus des langues.* Une *Turlupinade* eſt une équivoque inſipide, une mauvaiſe pointe, une plaiſanterie baſſe & fade, priſe de l'abus des mots. *Voyez* JEU DE MOTS, ÉQUIVOQUE, POINTE, QUOLIBET.

Malgré notre juſte mépris des *Turlupinades*, je n'approuverois pas ces eſprits précieux que ces ſortes de pointes, dans la ſociété, irritent ſans ceſſe, lors même qu'on les dit par haſard & qu'on les donne pour ce qu'elles ſont. Il ne faut pas toujours vouloir reſſerrer la joie de ſes amis dans les bornes d'un raiſonnement ſévère ; mais je ne ſaurois blâmer un homme d'eſprit qui relève finement la ſottiſe de ces *Turlupins*, dont tous les diſcours ne ſont qu'une enchaînure de pointes triviales & de vaines ſubtilités. On ſe trompe fort de croire, qu'on ne ſauroit éviter les quolibets & les fades plaiſanteries ſans une grande attention à tout ce que l'on dit. Quand, dès ſa jeuneſſe, on a tâché de donner un bon tour à ſon eſprit, on contracte une auſſi grande facilité à badiner judicieuſement, que ceux qui ſe ſont habitués aux plaiſanteries inſipides en ont à railler ſans délicateſſe & ſans bon ſens. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TUTOIEMENT, ſ. m. *Belles-Lettr. Poéſie.* Façon de parler à quelqu'un, à la ſeconde perſonne du ſingulier. La politeſſe veut que, dans notre langue, on faſſe comme ſi la perſonne à qui l'on adreſſe la parole étoit double ou multiple, & qu'on lui dite *Vous* au lieu de *Tu*: c'eſt une ſingularité qui répond à celle de dire *Nous*, quoiqu'on ne ſoit qu'un, lorſque celui qui parle eſt un Souverain ou une perſonne conſtituée en dignité, & qu'elle fait un acte ſolennel de ſa volonté ou de ſon autorité; uſage qui, je crois, prit naiſſance chez les empereurs romains, lorſqu'ils ſeſoient ſemblant de prendre conſeil du Sénat, & d'exprimer dans leurs édits une volonté collective. Le *Nous* eſt encore réſervé aux perſonnes en dignité ou en fonctions ſérieuſes. Le *Vous* eſt devenu d'un uſage commun & indiſpenſable entre les perſonnes qui, n'étant pas familières l'une avec l'autre, veulent ſe traiter décemment,

» Le *Tutoiement*, dit Fontenelle (*Vie de Pierre Corneille*), ne choque pas les bonnes » mœurs; il ne choque que la politeſſe & la vraie » galanterie; il faut que la familiarité qu'on a » avec ce qu'on aime ſoit toujours reſpectueuſe, » mais auſſi il eſt quelquefois permis au reſpect » d'être un peu familier. On ſe *tutoyoit* anciennement dans le Tragique même, auſſi bien » que dans le Comique; & cet uſage ne finit que » dans l'*Horace* de Corneille, où Curiace & Camille le pratiquent encore. Naturellement le » Comique a dû pouſſer cela un peu plus loin; et à » cet égard, le *Tutoiement* n'expire que dans le » *Menteur* ».

Je ne ſuis pas tout à fait de l'avis de Fontenelle. Le *Tutoiement*, d'égal à égal & dans une ſituation tranquile, eſt ſans doute une familiarité; mais, ſoit dans le Tragique ſoit dans le Comique, cette familiarité ſera toujours décente, non ſeulement du frère à la ſœur, de l'ami à l'ami, mais encore de l'amant à la maîtreſſe, lorſque l'innocence, la ſimplicité, la franchiſe des mœurs l'autoriſera, comme dans le langage des villageois, des peuples agreſtes, ou ſauvages, ou même peu civiliſés, & dont les mœurs ſont âpres & auſtères. Alzire & Zamore ſe *tutoient*, & il n'y a rien d'indécent. C'eſt peut-être la même raiſon, ou plus tôt un ſentiment exquis de la vérité des mœurs, qui a engagé Corneille à donner cette nuance de familiarité au langage de Curiace & de Camille.

En général, toutes les fois que la familiarité douce n'aura l'air que de l'innocence & de l'ingénuité, le *Tutoiement* ſera permis. Il l'eſt de même dans tous les mouvements d'une tendreſſe vive ou d'une paſſion violente.

OROSMANE A ZAÏRE.

Quel caprice étonnant que je ne conçois pas!
Vous m'aimez? Et pourquoi vous forcez-vous, Cruelle,
A déchirer le cœur d'un amant ſi fidèle?
Je me connoiſſois mal; oui, dans mon déſeſpoir,
J'avois cru ſur moi-même avoir plus de pouvoir.
Va, mon cœur eſt bien loin d'un pouvoir ſi funeſte.
Zaïre, que jamais la vengeance céleſte
Ne donne à ton amant, enchaîné ſous ta loi,
La force d'oublier l'amour qu'il a pour toi!
Qui, moi? que ſur mon trône une autre fût placée!
Non, je n'en eus jamais la fatale penſée:
Pardonne à mon courroux, à mes ſens interdits:
Ces dédains affectés ſi bien démentis:
C'eſt le ſeul déplaiſir que jamais dans ta vie
Le Ciel aura voulu que ta tendreſſe eſſuye.
Je t'aimerai toujours... Mais d'où vient que ton cœur,
En partageant mes feux, différoit mon bonheur?
Parle; étoit-ce un caprice? eſt-ce crainte d'un maître,
D'un ſoudan, qui pour toi veut renoncer à l'être?
Seroit ce un artifice? Épargne-toi ce ſoin:
L'art n'eſt pas fait pour toi, tu n'en as pas beſoin;
Qu'il ne ſouille jamais le ſaint nœud qui nous lie!
L'art le plus innocent tient de la perfidie.
Je n'en connus jamais, & mes ſens déchirés,
Pleins d'un amour ſi vrai...

ZAÏRE.

Vous me déſeſpérez.
Vous m'êtes cher, ſans doute, & ma tendreſſe extrême
Eſt le comble des maux pour ce cœur qui vous aime.

OROSMANE.

O Ciel! expliquez-vous. Quoi! toujours me troubler

Digitized by Google

Cet exemple fait voir bien ſenſiblement par quels mouvements de l'âme on peut paſſer avec bienſéance du *Vous* au *Tu*, & du *Tu* au *Vous*: mais ce qui eſt naturel & décent dans le caractère d'Oroſmane, ne le ſeroit pas dans celui de Zaire, parce qu'il n'eſt que tendre, & qu'il n'eſt point paſſionné. Tant que la paſſion d'Hermione eſt contrainte, elle dit *Vous*, en parlant à Pyrrhus:

Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de ſa famille expirante à ſa vûe,
Tandis que dans ſon ſein votre bras enfoncé,
Cherche un reſte de ſang que l'âge avoit glacé;
Dans des ruiſſeaux de ſang Troie ardente plongée;
De votre propre main Polixène égorgée,
Aux ieux de tous ces grecs indignés contre vous;
Que peut-on refuſer à ces généreux coups!

Mais dès que ſon indignation, ſon amour, ſa douleur éclatent, Hermione s'oublie, le *Tutoiement* eſt placé.

Je ne t'ai point aimé, cruel! qu'ai-je donc fait?
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes;
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces;
J'y ſuis encor, malgré tes iofidélités,
Et malgré tous ces grecs, honteux de mes bonté s,..
Mais, Seigneur, s'il le faut, ſi le Ciel en colère
Réſerve à d'autres ieux la gloire de vous plaire, *&c.*

Une ſingularité remarquable dans l'uſage du *Tutoiement*, c'eſt qu'il eſt moins permis dans le Comique que dans le Tragique; & la raiſon en eſt, que le ſérieux de celui-ci écarte davantage l'idée d'une liberté indécente. Pour que deux amants ſe *tutoyent* dans une ſcène comique, il faut qu'ils ſoient d'une condition où les bienſéances ne ſoient pas connues, ou que leur innocence & leur candeur ſoit ſi marquée, qu'elle donne ſon caractère à leur familiarité.

Une autre bizarrerie de l'Uſage eſt de permettre le *Tutoiement*, du moins en Poéſie, dans l'extrême oppoſé à la familiarité; c'eſt ainſi qu'en parlant à Dieu & aux rois, on les *tutoie*, ſoit à l'imitation des Anciens, ſoit parce que le reſpect qu'ils impriment eſt trop au deſſus du ſoupçon, & que le caractère en eſt trop marqué pour ne pas diſpenſer d'une vaine formule.

Grand Dieu, tes jugements ſont remplis d'équité,
Grand Roi! ceſſe de vaincre, ou je ceſſe d'écrire.

Les deux caractères extrêmes du *Tutoiement* ſe font ſentir dans ces deux épitres de Voltaire:

Philis, qu'eſt devenu le temps, *&c.*
Tu m'appelles à toi, vaſte & puiſſant Génie, *&c.*

Dans l'une, il eſt l'excès de la familiarité; dans l'autre, l'excès du reſpect & le langage de l'apothéoſe.

A propos de l'Uſage qui, dans notre langue, veut qu'on mette le pluriel à la place du ſingulier; je demande pourquoi, dans un écrit qui eſt l'ouvrage d'un ſeul homme, l'auteur, en parlant de lui-même, ſe croit obligé de dire *Nous*? Ce n'eſt certainement pas pour donner à ce qu'il avance une ſorte d'autorité qui ait plus de volume & de poids; c'eſt au contraire une formule à laquelle on attache une idée de modeſtie. Mais ſur quoi porte cette idée? *Nous croyons, nous ne penſons pas, nous avons prouvé*, &c; eſt-ce dire autre choſe que *je crois, je ne penſe pas, j'ai prouvé*? Il eſt vraiſemblable que cet uſage s'eſt introduit par des ouvrages de ſociété, où le travail étoit commun & l'opinion collective; & que dans la ſuite, pour donner à leur ſtyle plus de gravité, quelques écrivains ont ſuivi cet exemple. Mais lorſqu'un homme, en ſe nommant, propoſe ſes idées comme venant de lui, la formule de *Nous* eſt au moins inutile; & la preuve que, dans l'uſage & dans l'opinion, le perſonnel au ſingulier n'eſt pas un trait de vanité, c'eſt qu'en parlant ou en opinant, jamais orateur, ni ſacré ni profane, ne s'eſt cru obligé de dire *Nous*. (*M. MARMONTEL.*)

U

U, ſ. m. *Grammaire.* C'eſt la vingtième lettre de l'alphabet latin; elle avoit, chez les romains, deux différentes ſignifications, & étoit quelquefois voyelle & quelquefois conſonne.

I. La lettre *U* étoit voyelle, & alors elle repréſentoit le ſon *ou*, tel que nous le feſons entendre dans *fou*, *loup*, *nous*, *vous*, qui eſt un ſon ſimple, & qui, dans notre alphabet, devroit avoir un caractère propre, plus tôt que d'être repréſenté par la fauſſe diphthongue *ou*.

De là vient que nous avons changé en *ou* la voyelle *u* de pluſieurs mots que nous avons empruntés des latins, peignant à la françoiſe la prononciation latine que nous avons conſervée: *jourd*, de *furdus*; *court*, de *curtus*; *couteau*, de *culter*; *four*, de *furnus*; *doux*, de *dulcis*; *bouche*, de *bucca*; *fous* & anciennement *foubz*, de *ſub*; *genou*, de *genu*; *bouillir* & anciennement *bouillir*, de *bullire*, &c.

II. La même lettre étoit encore conſonne chez les latins, & elle repréſentoit l'articulation ſémilabiale foible, dont la forte eſt *F*; le digamma *F*,

que l'empereur Claude voulut introduire dans l'alphabet romain, pour être le ſigne non équivoque de cette articulation, eſt une preuve de l'analogie qu'il y avoit entre celle-là & celle qui eſt repréſentée par *F* (*Voyez* F). Une autre preuve que cette articulation eſt en effet de l'ordre des labiales, c'eſt que l'on trouve quelquefois *V* pour *B*, *velli* pour *belli*, *Danuvius* pour *Danubius*.

En prenant l'alphabet latin, nos pères n'y trouvèrent que la lettre *U* pour voyelle & pour conſonne; & cette équivoque a ſubſiſté long temps dans notre écriture: la révolution qui a amené la diſtinction entre la voyelle *U* ou *u* & la conſonne *V* ou *v*, eſt ſi peu ancienne, que nos Dictionnaires mettent encore enſemble les mots qui commencent par *U* & par *V*, ou dont la différence commence par l'une de ces deux lettres; ainſi, l'on trouve de ſuite, dans nos Vocabulaires, *utilité*, *vûe*, *uvée*; ou bien *augment* avant le mot *avide*, celui-ci avant *aulique*, *aulique* avant le mot *avocat*, &c. C'eſt un reſte d'abus dont je me ſuis déja plaint en parlant de la lettre *I*, & dont j'eſpère qu'il ne reſtera aucune trace dans la prochaine édition du *Dictionnaire* de l'Académie, comme il n'en reſte aucune dans celui-ci.

U, ſ. m. C'eſt, d'après cette correction, la vingt-unième lettre de l'alphabet françois, & la cinquième voyelle. La valeur propre de ce caractère eſt de repréſenter ce ſon ſourd & conſtant qui exige le rapprochement des lèvres & leur projection en dehors, & que les grecs appeloient *upſilon*.

Communément nous ne repréſentons en françois le ſon *u* que par cette voyelle, excepté dans quelques mots, comme j'ai *eu*, tu *eus*, que vous *euſſiez*, ils *eurent*, *Euſtache*: *heureux*, ſe prononçoit *hureux*, il n'y a pas long temps, puiſque l'abbé Regnier & le P. Buffier le diſent expreſſément dans leurs Grammaires françoiſes; & que le *Dictionnaire* de l'Académie l'a indiqué de même dans ſes premières éditions; l'uſage préſent eſt de prononcer le même ſon dans les deux ſyllabes, *heureux*.

Nous employons quelquefois *u* ſans le prononcer, après les conſonnes *c* & *g*, quand nous voulons leur donner une valeur gutturale; comme dans *cueuillir*, que pluſieurs écrivent *cueillir*, & que tout le monde prononce *keuillir*; *figue*, *prodigue*, qui ſe prononcent bien autrement que *fige*, *prodige*, par la ſeule raiſon de l'*u*, qui du reſte eſt abſolument muet.

Il eſt auſſi preſque toujours muet après la lettre *q*; comme dans *qualité*, *querelle*, *marqué*, *marquis*, *quolibet*, *queue*, &c., que l'on prononce *kalité*, *kerelle*, *marké*, *markis*, *kolibet*, *keue*.

Hors ces mots, la lettre *u* fait diphthongue avec l'*i* qui ſuit; comme dans *fuir*, *cuir*, *induire*, *inuid*, *puis*, *fuivre*, &c.

Dans quelques mots qui nous viennent du latin, *u* eſt le ſigne du ſon que nous repréſentons ailleurs par *ou*; comme dans *équateur*, *aquatique*, *quadrature*, *quadragéſime*, que l'on prononce *ékouateur*, *akouatike*, *kouadrature*, *kouadragéſime*, conformément à la prononciation que nous donnons aux mots latins *æquator*, *aqua*, *quadrum*, *quadrageſimus*. Cependant lorſque la voyelle *i* vient après *qu*, l'*u* reprend ſa valeur naturelle dans les mots de pareille origine; & nous diſons, par exemple, *kuinkouagéſime* pour *quinquagéſime*, de même que nous diſons *kuinkouagéſimus* pour *quinquageſimus*. (*M. Beauzée.*)

UNCIALES, adj. f. pl. *Antiq.* Les antiquaires donnoient cette épithète à certaines lettres ou grands caractères dont on ſe ſervoit autrefois pour faire des inſcriptions & des épitaphes: on les nommoit en latin *litteræ unciales* Ce mot vient d'*uncia*, qui étoit la douzième partie d'un Tout, & qui en meſure géométrique valoit la douzième partie d'un pied ou un pouce; & telle étoit la groſſeur de ces lettres. (*Le chevalier de Jaucourt.*)

UNI, PLAIN. *Synon.* Ce qui eſt *uni* n'eſt pas raboteux. Ce qui eſt *plain* n'a ni enfoncement ni élévation.

Le marbre le plus *uni* eſt le plus beau. Un pays où il n'y a ni montagnes ni vallées, eſt un pays *plain*. (*L'abbé Girard.*)

UNION, JONCTION. *Synonymes.* L'*Union* regarde particulièrement deux différentes choſes qui ſe trouvent bien enſemble. La *Jonction* regarde proprement deux choſes éloignées qui ſe raprochent l'une auprès de l'autre.

Le mot d'*Union* enferme une idée d'accord ou de convenance. Celui de *Jonction* ſemble ſuppoſer une marche ou un mouvement.

On dit l'*Union* des couleurs, & la *Jonction* des armées; l'*Union* de deux voiſins, & la *Jonction* de deux rivières.

Ce qui n'eſt pas *uni* eſt diviſé. Ce qui n'eſt pas *joint* eſt ſéparé.

On s'*unit* pour former des corps de ſociété. On ſe *joint* pour ſe raſſembler & n'être pas ſeuls.

Union s'emploie ſouvent au figuré; mais on ne ſe ſert de *Jonction* que dans le ſens littéral.

L'*Union* ſoutient les familles & fait la puiſſance des États. La *Jonction* des ruiſſeaux forme les grands fleuves. (*L'abbé Girard.*)

UNIQUE, SEUL. *Synonymes.* Une choſe eſt *unique*, lorſqu'il n'y en a point d'autre de la même eſpèce. Elle eſt *ſeule*, lorſqu'elle n'eſt pas accompagnée.

Un enfant qui n'a ni frères ni ſœurs, eſt *unique*. Un homme abandonné de tout le monde, reſte *ſeul*.

Rien n'eſt plus rare que ce qui eſt *unique*. Rien n'eſt plus ennuyant que d'être toujours *ſeul*. (*L'abbé* GIRARD.)

J'obſerverai qu'il y a des occaſions où le mot *Unique* ſe peut joindre à un pluriel, quoiqu'il ſemble exclure la pluralité. Molière, dans ſa comédie des *Fâcheux*, fait dire plaiſamment à un joueur;

Je croyois bien du moins faire deux points *uniques*.
(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

UNITÉ, *Belles-Lettres*. Qualité qui fait qu'un ouvrage eſt partout égal & ſoutenu. Horace, dans ſon *Art poétique*, veut que l'ouvrage ſoit *un*:

Denique ſit quodvis ſimplex dumtaxat & unum.

Et Deſpréaux a rendu ce précepte par celui ci:

Il faut que chaque choſe y ſoit miſe en ſon lieu;
Que le début, la fin, répondent au milieu.
Art poét. chant. *j.*

Il n'y a point d'ouvrage d'eſprit, de quelque étendue qu'on le ſuppoſe, qui ne ſoit ſujet à cette regle. L'auteur d'une ode n'eſt pas moins obligé de le ſoutenir, que celui d'une tragédie ou d'un poème épique; & s'il y manque, on excuſe moins aiſément ce défaut dans un petit ouvrage que dans un grand. Cette *Unité* conſiſte à diſtinguer un ordre général dans la matière qu'on traite, & à établir un point fixe auquel tout puiſſe ſe raporter. C'eſt l'art d'aſſortir les diverſes parties d'un ouvrage, de ne choiſir que le néceſſaire, de rejeter le ſuperflu, de ſavoir à propos ſacrifier quelques beautés pour en placer d'autres qui ſeront plus en jour, d'éclaircir les vérités les unes par les autres, & de s'avancer inſenſiblement de degrés en degrés vers le but qu'on ſe propoſe. Enfin l'*Unité* eſt, dans les arts d'imitation, ce que ſont l'ordre & la méthode dans les hautes ſciences, telles que la Philoſophie, les Mathématiques, &c. La ſcience, l'érudition, les penſées les plus nobles, l'élocution la plus fleurie ſont des matériaux propres à produire de grands effets: cependant ſi la raiſon n'en régle l'ordre & la diſtribution, ſi elle ne marque à chacune de ces choſes le rang qu'elle doit tenir, ſi elle ne les enchaîne avec juſteſſe; il ne réſulte de leur amas qu'un chaos dont chaque partie priſe en ſoi peut être excellente, quoique l'aſſortiment en ſoit monſtrueux. Cette *Unité*, néceſſaire dans les ouvrages d'eſprit, loin d'être incompatible avec la variété, ſert au contraire à la produire par le choix & la diſtribution ſenſée des ornements. Tout le commencement de l'*Art poétique* d'Horace eſt conſacré à preſcrire cette *Unité*, que les Modernes ont encore mieux connue & mieux obſervée que les Anciens.

Unité, dans la Poéſie dramatique, eſt une régle qu'ont établie les Critiques, par laquelle on doit obſerver dans tout drame une *Unité* d'action, une *Unité* de temps, & une *Unité* de lieu: c'eſt ce que Deſpréaux a exprimé par ces deux vers;

Qu'en *un* lieu, qu'en *un* jour, *un ſeul* fait accompli
Tienne juſqu'à la fin le théâtre rempli.
Art poétique. ch. *iij*.

C'eſt ce qu'on appelle la *Régle des trois Unités*, ſur leſquelles Corneille a fait un excellent diſcours, dont nous emprunterons en partie ce que nous allons dire ici, pour en donner au lecteur une idée ſuffiſante.

Ces trois *Unités* ſont communes à la Tragédie & à la Comédie; mais dans le Poème épique, la grande & preſque la ſeule *Unité* eſt celle d'action. A la vérité, on doit y avoir quelque égard à l'*Unité* des temps; mais il n'y eſt pas queſtion de l'*Unité* de lieu. L'*Unité* de caractère n'eſt pas du nombre des *Unités* dont nous parlons ici. *Voyez* CARACTÈRE. (*Beaux Arts.*)

I. L'*Unité* d'action conſiſte en ce que la Tragédie ne roule que ſur une action principale & ſimple, autant qu'il ſe peut: nous ajoutons cette exception; car il n'eſt pas toujours d'une néceſſité abſolue que cela ſoit ainſi; & pour mieux entendre ceci, il eſt à propos de diſtinguer avec les Anciens deux ſortes de ſujets propres à la Tragédie, ſavoir, le ſujet ſimple & le ſujet mixte ou compoſé. Le premier eſt celui qui, étant *un* & continué, s'achève ſans un manifeſte changement au contraire de ce qu'on attendoit, & ſans aucune reconnoiſſance. Le ſujet mixte ou compoſé eſt celui qui s'achemine à ſa fin avec quelque changement oppoſé à ce qu'on attendoit, ou quelque reconnoiſſance, ou tous deux enſemble. Telles ſont les définitions qu'en donne Corneille, d'après Ariſtote. Quoique le ſujet ſimple puiſſe admettre un incident conſidérable, qu'on nomme *Épiſode*, pourvu que cet incident ait un raport direct & néceſſaire avec l'action principale, & que le ſujet mixte, qui par lui-même eſt aſſez intrigué, n'ait pas beſoin de ce ſecours pour ſe ſoutenir; cependant dans l'un & dans l'autre l'action doit être *une* & continue, parce qu'en la diviſant, on diviſeroit & l'on affoibliroit néceſſairement l'intérêt & les impreſſions que la Tragédie ſe propoſe d'exciter. L'art conſiſte donc à n'avoir en vûe qu'*une ſeule* & même action, ſoit que le ſujet ſoit ſimple, ſoit qu'il ſoit compoſé; à ne la pas ſurcharger d'incidents; à n'y ajouter aucun épiſode qui ne ſoit naturellement lié avec l'action; rien n'étant ſi contraire à la vraiſemblance, que de vouloir réunir & raporter à *une* même action un grand nombre d'incidents qui pourroient à peine arriver en pluſieurs ſemaines. » C'eſt par la beauté des ſentiments, par » la violence des paſſions, par l'élégance des ex- » préſſions, dit Racine, dans ſa préface de *Bé-* » *rénice*, que l'on doit ſoutenir la ſimplicité d'*une*

» action, plus tôt que par cette multiplicité d'in-» cidents, par cette foule de reconnoiſſances ame-» nées comme par force ; refuge ordinaire des » poëtes ſtériles, qui ſe jettent dans l'extraordi-» naire en s'écartant du naturel ». Cette ſimplicité d'action qui contribue infiniment à ſon *Unité* eſt admirable dans les poëtes grecs. Les anglois, & entre autres Shakeſpear, n'ont point connu cette règle : ſes tragédies de *Henri IV*, de *Richard III*, de *Macbeth*, ſont des hiſtoires qui comprennent les évènemens d'un règne tout entier. Nos auteurs dramatiques, quoiqu'ils ayent pris moins de licence, le ſont pourtant donné quelquefois celle, ou d'embraſſer trop d'objets, comme on le peut voir dans quelques tragédies modernes, ou de joindre à l'action principale des épiſodes, qui par par leur inutilité ont refroidi l'intérêt, ou par leur longueur l'ont tellement partagé, qu'il en a réſulté deux actions au lieu d'*une*. Corneille & Racine n'ont pas entièrement évité cet écueil. Le premier, par ſon épiſode de l'amour de Dircé pour Théſée, a défiguré ſa tragédie d'*Œdipe* : lui-même a reconnu que, dans *Horace*, l'action eſt double, parce que ſon héros court deux périls différents, dont l'un ne l'engage pas néceſſairement dans l'autre ; puiſque d'un péril public, qui intéreſſe tout l'État, il tombe dans un péril particulier, où il n'y va que de ſa vie. La pièce auroit donc pu finir au quatrième acte, le cinquième formant, pour ainſi dire, une nouvelle tragédie. Auſſi l'*Unité* d'action, dans le Poëme dramatique, dépend-elle beaucoup de l'*Unité* de péril pour la Tragédie, & de l'*Unité* d'intrigue pour la Comédie : ce qui a lieu, non ſeulement dans le plan de la fable, mais auſſi dans la fable étendue & remplie d'épiſodes. *Voyez* ACTION, FABLE.

Les épiſodes y doivent entrer ſans en corrompre l'*Unité*, ou ſans former une double action ; il faut que les différents membres ſoient ſi bien unis & liés enſemble, qu'ils n'interrompent point cette *Unité* d'action, ſi néceſſaire au corps du poëme, & ſi conforme au précepte d'Horace, qui veut que tout ſe réduiſe à la ſimplicité & à l'*Unité* de l'action. *Sit quodvis ſimplex duntaxat & unum.* *Voyez* ÉPISODE.

C'eſt ſur ce fondement qu'on a reproché à Racine qu'il y avoit duplicité d'action dans *Andromaque* & dans *Phèdre* : & à conſidérer ces pièces ſans prévention, on ne peut pas dire que l'action principale y ſoit entièrement *une* & dégagée ; ſurtout dans la dernière, où l'épiſode d'Aricie n'influe que foiblement ſur le dénoûment de la pièce, même en admettant la raiſon que le poëte allègue dans ſa préface pour juſtifier l'invention de ce perſonnage. Une des principales cauſes, pour laquelle nos tragédies en général ne ſont pas ſi ſimples que celles des Anciens, c'eſt que nous y avons introduit la paſſion de l'amour, qu'ils en avoient exclue. Or cette paſſion étant naturellement vive & violente, elle partage l'intérêt, & nuit par conſéquent très-ſouvent à l'*Unité* d'action. (*Principes pour la lecture des poëtes*, *t. II*, *pag.* 52 & *ſuiv.* Corneille, *Diſcours des trois* Unités.)

A l'égard du Poëme épique, M. Dacier obſerve que l'*Unité* d'action ne conſiſte pas dans l'*Unité* du héros, ou dans l'uniformité de ſon caractère, quoique ce ſoit une faute que de lui donner, dans la même pièce, des mœurs différentes. L'*Unité* d'action exige qu'il n'y ait qu'une ſeule action principale, dont toutes les autres ne ſoient que des accidents & des dépendances. *Voyez* HÉROS, CARACTÈRES, MŒURS, ACTION.

Pour bien remplir cette règle, le P. Le Boſſu demande trois choſes : 1°. que l'on ne faſſe entrer dans le poëme aucun épiſode qui ne ſoit pris dans le plan, ou qui ne ſoit fondé ſur l'action, & qu'on ne puiſſe regarder comme un membre naturel du corps du poëme ; 2°. que ces épiſodes ou membres s'accordent & ſoient liés étroitement les uns aux autres ; 3°. que l'on ne finiſſe aucun épiſode au point qu'il puiſſe reſſembler à une action entière & ſéparée ou détachée, mais que chaque épiſode ne ſoit jamais qu'une partie d'un Tout, & même une partie qui ne faſſe point un Tout elle-même.

Le Critique, examinant ſur ces règles l'*Énéide*, l'*Iliade*, & l'*Odyſſée*, trouve qu'elles y ont été obſervées à la dernière rigueur. En effet, ce n'eſt que de la conduite de ces poëmes qu'il a tiré les règles qu'il preſcrit ; & pour donner un exemple d'un poëme où elles ont été négligées, il cite la *Thébaïde* de Stace.

II. L'*Unité* de temps eſt établie par Ariſtote dans ſa Poétique, où il dit expreſſément que la durée de l'action ne doit point excéder le temps que le ſoleil emploie à faire ſa révolution, c'eſt à dire, l'eſpace d'un jour naturel. Quelques Critiques veulent que l'action dramatique ſoit renfermée dans un jour artificiel, ou l'eſpace de douze heures. Mais le plus grand nombre penſent que l'action qui fait le ſujet d'une pièce de Théâtre, doit être bornée à vingt quatre heures, ou, comme on dit communément, que ſa durée commence & finiſſe entre deux ſoleils : car on ſuppoſe qu'on préſente aux ſpectateurs un ſujet de Fable, ou d'Hiſtoire, ou tiré de la vie commune, pour les inſtruire ou pour les amuſer ; & comme on n'y parvient qu'en excitant les paſſions, ſi on leur laiſſe le temps de ſe refroidir, il eſt impoſſible de produire l'effet qu'on ſe propoſoit. Or en mettant ſur la Scène une action qui vraiſemblablement ou même néceſſairement n'auroit pu ſe paſſer qu'en pluſieurs années, la vivacité des mouvements ſe ralentit : ou ſi l'étendue de l'action vient à excéder de beaucoup celle du temps, il en réſulte néceſſairement de la confuſion ; parce que le ſpectateur ne peut ſe faire illuſion juſqu'à penſer, que des évènemens en ſi grand nombre ſe ſeroient terminés dans un ſi

court eſpace de temps. L'art conſiſte donc à proportionner tellement l'action & ſa durée, que l'une paroiſſe être réciproquement la meſure de l'autre; ce qui dépend ſurtout de la ſimplicité de l'action. Car ſi l'on en réunit pluſieurs ſous prétexte de varier & d'augmenter le plaiſir, il eſt évident qu'elles ſortent des bornes du temps preſcrit & ne celles de la vraiſemblance. Dans le *Cid*, par exemple, Corneille fait donner dans un même jour trois combats ſinguliers & une bataille, & termine la journée par l'eſperance du mariage de Chiméne avec Rodrigue, encore tout fumant du ſang du comte de Gormas, père de cette même Chiméne; ſans parler des autres incidents, qui naturellement ne pouvoient arriver en auſſi peu de temps, & que l'Hiſtoire met effectivement à deux ou trois ans les uns des autres. Guillen de Caſtro, auteur eſpagnol, dont Corneille avoit emprunté le ſujet du *Cid*, l'avoit traité à la manière de ſon temps & de ſon pays, qui, permettant qu'on fît paroître ſur la ſcène un heros qu'on voyoit, comme dit Deſpréaux,

Enfant au premier acte, & barbon au dernier,

n'aſſujétiſſoit point les auteurs dramatiques à la règle des vingt quatre heures; & Corneille, pour vouloir y ajuſter un évènement trop vaſte, a péché contre la vraiſemblance. Les Anciens n'ont pas toujours reſpecté cette règle; mais nos premiers dramatiques françois & les anglois l'ont violée ouvertement. Parmi ces derniers ſurtout, Shakeſpear ſemble ne l'avoir pas ſeulement connue; & on lit à la tête de quelques-unes de ſes pièces, que la durée de l'action eſt de trois, dix, ſeize années, & quelquefois davantage. Ce n'eſt pas qu'en général on doive condamner les auteurs qui, pour plier un évènement aux règles du Théâtre, négligent la vérité hiſtorique, en raprochant comme en un même point des circonſtances éparſes qui ſont arrivées en différents temps, pourvu que cela ſe faſſe avec jugement & en matières peu connues ou peu importantes. » Car le poëte, diſent meſſieurs de l'Académie françoiſe dans leurs *Sentiments ſur le Cid*, » ne conſidère » dans l'Hiſtoire que la vraiſemblance des évène» ments, ſans ſe rendre eſclave des circonſtances » qui en accompagnent la vérité; de manière » que, pourvu qu'il ſoit vraiſemblable que plu» ſieurs actions ſe ſoient auſſi bien pu faire con» jointement que ſéparément, il eſt libre au poëte » de les raprocher, ſi par ce moyen il peut rendre » ſon ouvrage plus merveilleux ». Mais la liberté à cet égard ne doit point dégénérer en licence: & le droit qu'ont les poëtes de raprocher les objets éloignés, n'emporte pas avec ſoi celui de les entaſſer & de les multiplier, de manière que le temps preſcrit ne ſuffiſe pas pour les développer tous; puiſqu'il en réſulteroit une confuſion égale à celle qui règneroit dans un tableau, où le peintre auroit voulu réunir un plus grand nombre de perſonnages que ſa toile ne pouvoit naturellement en contenir. Car, de même qu'ici les yeux ne pourroient rien diſtinguer ni démêler avec netteté, là l'eſprit du ſpectateur & ſa mémoire ne pourroient ni concevoir clairement ni ſuivre aiſément une foule d'évènements, pour l'intelligence & l'exécution deſquels la meſure du temps, qui n'eſt que de vingt quatre heures au plus, ſe trouveroit trop courte. Le poëte eſt même, à cet égard, beaucoup moins géné que le peintre; celui-ci ne pouvant ſaiſir qu'un coup d'œil, un inſtant marqué de la durée de l'action, mais un inſtant ſubit & preſque indiviſible. *Principes pour la lecture des poëtes, tom. II, p. 48 & ſuiv.*

Dans le Poème épique, l'*Unité* de temps priſe dans cette rigueur n'eſt nullement néceſſaire, puiſqu'on ne ſauroit guére y fixer la durée de l'action: plus celle-ci eſt vive & chaude, & plus il en faut précipiter la durée. C'eſt pourquoi l'*Iliade* ne fait durer la colére d'Achille que quarante ſept jours tout au plus: au lieu que, ſelon le P. Le Boſſu, l'action de l'*Odyſſée* occupe l'eſpace de huit ans & demi; & celle de l'*Enéide*, près de ſept ans: mais ce ſentiment eſt faux.

Pour ce qui eſt de la longueur du Poème épique, Ariſtote veut qu'il puiſſe être lu tout entier dans l'eſpace d'un jour; & il ajoûte que, lorſqu'un ouvrage en ce genre s'étend au dela de ces bornes, la vûe s'égare, de ſorte qu'on ne ſauroit parvenir à la fin ſans avoir perdu l'idée du commencement.

III. L'*Unité* de lieu eſt une règle dont on ne trouve nulle trace dans Ariſtote & dans Horace, mais qui n'eſt pas moins fondée dans la nature. Rien ne demande une ſi exacte vraiſemblance que le Poème dramatique: comme il conſiſte dans l'imitation d'une action complète & bornée, il eſt d'une égale néceſſité de borner encore cette action à *un ſeul* & même lieu, afin d'éviter la confuſion, & d'obſerver encore la vraiſemblance, en ſoutenant le ſpectateur dans une illuſion qui ceſſe bientôt dès qu'on veut lui perſuader que les perſonnages qu'il vient de voir agir dans un lieu vont agir à dix ou vingt lieues de ce même endroit, & toujours ſous ſes regards, quoiqu'il ſoit bien ſûr que lui-même n'a pas changé de place. Que le *lieu de la Scène ſoit fixe & marqué*, dit Deſpréaux, voilà la loi. En effet, ſi les ſcènes ne ſont préparées, amenées, & enchaînées les unes aux autres, de manière que tous les perſonnages puiſſent ſe rencontrer ſucceſſivement & avec bienſéance dans un endroit commun; ſi les divers incidents d'une pièce exigent néceſſairement une trop grande étenduë de terrein; ſi enfin le théâtre repréſente pluſieurs lieux différents les uns après les autres; le ſpectateur trouve toujours ces changements incroyables, & ne ſe prête point à l'imagination du poëte, qui choque à cet égard les idées ordinaires &, pour parler plus nettement,

le bon ſens. Pour connoître combien cette *Unité* de lieu eſt indiſpenſable dans la Tragédie, il ne faut que comparer quelques pièces où elle eſt abſolument négligée, avec d'autres où elle eſt obſervée exactement; & ſur le plaiſir qui réſulte de celles-ci & l'embarras ou la confuſion qui naiſſent des autres, il eſt plus aiſé de prononcer que jamais règle n'a été plus judicieuſement établie. Avant Corneille, elle étoit comme inconnue ſur notre Théâtre; la lecture des auteurs italiens & eſpagnols, qui la violoient impunément, ayant à cet égard, comme à beaucoup d'autres, gâté nos poetes. Hardy, Rotrou, Mairet, & les autres qui ont précédé Corneille, tranſportent à tout moment la ſcène d'un lieu dans un autre. Ce défaut eſt encore plus ſenſible dans Shakeſpear, le père des Tragiques anglois: dans une même pièce, la ſcène eſt tantôt à Londres, tantôt à Yorck, & court, pour ainſi dire, d'un bout à l'autre de l'Angleterre: dans une autre, elle eſt au centre de l'Écoſſe, dans un acte; & dans le ſuivant, elle eſt ſur la frontière. Corneille connut mieux les règles, mais il ne les reſpecta pas toujours: & lui-même en convient dans l'examen du *Cid*, où il reconnoît que, quoique l'action ſe paſſe dans Séville, cependant cette détermination eſt trop générale, & qu'en effet le lieu particulier change de ſcène en ſcène; tantôt c'eſt le palais du roi, tantôt l'appartement de l'infante, tantôt la maiſon de Chimène, & tantôt une rue ou une place publique. Or non ſeulement le lieu général, mais encore le lieu particulier, doit être déterminé, comme un palais, un veſtibule, un temple; & ce que Corneille ajoûte, *qu'il faut quelquefois aider au Théâtre & ſuppléer favorablement à ce qui ne peut s'y repréſenter*, n'autoriſe point à porter, comme il l'a fait en cette matière, l'incertitude & la confuſion dans l'eſprit des ſpectateurs. La duplicité de lieu, ſi marquée dans *Cinna*, puiſque la moitié de la pièce ſe paſſe dans l'appartement d'Émilie & l'autre dans le cabinet d'Auguſte, eſt inexcuſable; à moins qu'on n'admette un lieu vague, indéterminé, comme un quartier de Rome, ou même toute cette ville, pour le lieu de la ſcène. N'étoit-il pas plus ſimple d'imaginer un grand veſtibule commun à tous les appartements du palais, comme dans *Polyeucte* & dans la *Mort de Pompée*? Le ſecret qu'exigeoit la conſpiration n'eût point été un obſtacle; puiſque Cinna, Maxime, & Émilie auroient pu, là comme ailleurs, s'en entretenir, en les ſuppoſant ſans témoins: circonſtance qui n'eût point choqué la vraiſemblance, & qui auroit peut-être augmenté la ſurpriſe. Dans l'*Andromaque* de Racine, Oreſte, dans le palais même de Pyrrhus, forme le deſſein d'aſſaſſiner ce prince, & s'en explique aſſez hautement avec Hermione, ſans que le ſpectateur en ſoit choqué. Toutes les autres tragedies du même poëte ſont remarquables par cette *Unité* de lieu, qui, ſans efforts & ſans contrainte, eſt partout exactement obſervée, & particuliérement dans *Britannicus*, dans *Phèdre*, & dans *Iphigénie*. S'il ſemble s'en être écarté dans *Eſther*, on ſait aſſez que c'eſt parce que cette pièce demandoit du ſpectacle; au reſte, toute l'action eſt renfermée dans l'enceinte du palais d'Aſſuérus. Celle d'*Athalie* ſe paſſe auſſi tout entière dans un veſtibule extérieur du temple, proche de l'appartement du grand prêtre; & le changement de décoration, qui arrive à la cinquième ſcène du dernier acte, n'eſt qu'une extenſion de lieu abſolument néceſſaire, & qui préſente un ſpectacle majeſtueux.

Quant au Poème épique, on ſent que l'étendue de l'action principale & la variété des épiſodes ſuppoſent néceſſairement des voyages par mer & par terre, des combats, & mille autres poſitions incompatibles avec l'*Unité* de lieu. *Principes pour la lecture des poëtes, tom. II, pag. 42 & ſuiv.* Corneille, *Diſcours des trois* Unités. *Examen du Cid & de Cinna.* (ANONYME.)

* UNITÉ. Ce n'eſt pas rendre l'idée d'*Unité* avec aſſez de juſteſſe & de préciſion, que de la définir, *Une qualité qui fait qu'un ouvrage eſt partout égal & ſoutenu.*

Un ouvrage d'un ton décent & convenable, d'un ſtyle analogue au ſujet, qu'aucune négligence ne dépare, & qui d'un bout à l'autre ſe reſſemble à lui-même, comme celui de La Bruyère, eſt un ouvrage *égal & ſoutenu*, & il n'y a point d'*Unité*.

Mais lorſqu'en écrivant on ſe propoſe un but général, un objet unique, tout doit ſe diriger & tendre vers ce but; voilà l'*Unité de deſſein*. C'eſt ainſi que, dans l'*Eſſai ſur l'entendement humain* de Locke, tout ſe réunit à ce point, l'*Origine de nos idées*.

Le caractère du ſujet, le caractère dont s'eſt revêtu l'écrivain, ſi c'eſt lui qui parle, le caractère qu'il a donné à ſes perſonnages, s'il en introduit & s'il leur cède la parole, décident le caractère du langage; & celui ci doit ſe ſoutenir & ſe reſſembler à lui-même: c'eſt ce qu'on appelle *Unité de ton & de ſtyle*. *Voyez* ANALOGIE.

Dans la Poéſie épique & dramatique on a preſcrit d'autres *Unités*; ſavoir, dans l'une & dans l'autre, l'*Unité* d'action, l'*Unité* d'intérêt, l'*Unité* de mœurs, l'*Unité* de temps, & de plus, dans le Dramatique, l'*Unité* de lieu.

Sur l'*Unité* d'action, la difficulté conſiſtoit à ſavoir comment la même action peut être *une* ſans être ſimple, ou compoſée ſans être double ou multiple; mais en ſe rappelant la définition que j'ai donnée de l'action, ſoit épique ſoit dramatique, on jugera du premier coup d'œil quels ſont les incidents, les épiſodes qui peuvent y entrer ſans que l'action ceſſe d'être *une*.

L'action

L'action, avons-nous dit, eſt le combat des cauſes qui tendent enſemble à produire l'évènement, & des obſtacles qui s'y oppoſent. Une bataille eſt *une*, quoique cent-mille hommes d'un côté & cent-mille hommes de l'autre en balancent l'évènement & ſe diſputent la victoire : voilà l'image de l'action. Tout ce qui, du côté des cauſes ou du côté des obſtacles, peut naturellement concourir à l'un des deux efforts, peut donc faire partie de l'un des deux agents : & l'évènement n'étant qu'*un*, les agents ont beau ſe multiplier ; s'ils tendent tous, en ſens contraire, au même point, l'action eſt *une* ; en ſorte que, pour avoir une idée juſte & préciſe de l'*Unité* d'action, il faut prendre l'inverſe de la définition de Dacier, & dire, non pas que toutes les actions épiſodiques d'un poème doivent être des dépendances de l'action principale, mais au contraire, que l'action principale d'uo poème doit être une dépendaoce, un reſultat de tontes les actions particulières qu'on y emploie comme incidents ou épiſodes.

Or tout le reſte égal, plus une action eſt ſimple, plus elle eſt belle ; & voilà pourquoi Horace recommande l'un & l'autre, *ſimplex & unum*. Mais ſi l'on eſt obligé de ſimplifier l'action le plus qu'il eſt poſſible, ce n'eſt pas pour la réduire à l'*Unité* ; c'eſt pour éviter la confuſion, & ſurtout pour donner d'autant plus d'aiſance, de dévelopement, & de force à un plus petit nombre de reſſorts. Dans une foule, rien ne ſe diſtingue & rien ne ſe deſſine : de même, dans une multitude de perſonnages & d'incideots, aucun n'a le temps & l'eſpace de ſe développer ; aucun n'eſt ſaillant, arrondi, détaché, comme il devroit l'être.

Homère eſt celui de tous les poètes qui a le mieux deſſiné ſes caractères, qui les a marqués le plus diſtinctement, le plus fortement prononcés : encore le nombre de ſes héros fait-il ſoule dans l'*Iliade* ; & la mémoire, rebutée du travail de les retenir, ſe réduit à un petit nombre des plus frapants, & laiſſe échaper tout le reſte. Le Taſſe, en imitant Homère, a ſimplifié ſon tableau ; chacun des perſonnages y tient uoe place diſtincte : Armide, Clorinde, Herminie, Godefroi, Soliman, Renaud, Tancrède, Argan, ſont préſents à tous les eſprits.

L'Épopée donne à l'action un champ plus vaſte que la Tragédie ; & c'eſt leur étendue qui décide du nombre d'incideots que l'uoe & l'autre peut contenir. Un épiſode détaché de l'action hiſtorique ſuffit à l'action épique ; un incideot de l'action épique ſuffit à l'action dramatique ; ce n'eſt pas que l'action épique ne ſoit *une*, ce n'eſt pas que l'action hiſtorique ne ſoit *une* encore : dès qu'uoe cauſe produit un effet, c'eſt une action, & cette action eſt *une* ; mais la cauſe & l'effet peuvent être ſimples ou compoſés, ou plus compoſés ou plus ſimples. L'nne des cauſes de la ruine de Troie eſt le ſacrifice d'Iphigéoie : & cette fable détachée a fait un poème dramatique. La colère d'Achille n'eſt que l'un des obſtacles de la même action ; & cet incident détaché a produit ſeul un poème épique. On peut comparer l'actioo au polype, dout chaque partie, après qu'elle eſt coupée, eſt encore elle-même un polype vivant, complètement organiſé : mais l'action totale n'en eſt pas moins *une* ; elle eſt ſeulement plus compoſée ou moins ſimple que chacune de ſes parties. Ainſi, en ſeſant un poème de toute la guerre de Troie, on n'a pas manqué à l'*Unité*, mais à la ſimplicité d'action : on s'eſt chargé d'un trop grand nombre de caractères à peindre, d'évènements à décrire, de reſſorts à développer ; on a ſurchargé la mémoire, fatigué l'imagination, refroidi l'âme, diſſipé l'intérêt, dont la chaleur eſt d'autant plus vive, que le foyer eſt plus étroit ; enfin on a excédé ſes propres forces, épuiſé ſes moyens ; on s'eſt mis hors d'haleine au milieu de ſa courſe ; & l'on a fini par être froid, ſtérile, & languiſſant. Voilà pourquoi, même dans l'Épopée, il eſt ſi important de ſimplifier & de reſſerrer l'action.

Brumoi a pris, comme Dacier, l'inverſe de la vérité ſur l'*Unité* d'actioo : il veut *qu'elle ſoit ſans mélange d'actions indépendantes d'elle* : il falloit dire, *d'actions dont elle ſoit indépendante* : & ce n'eſt pas ici une diſpute de mots ; car de ſon principe il ioſère que l'épiſode d'Ériphile, dans l'*Iphigenie en Aulide*, fait duplicité d'action ; or par la conſtitution de la fable, l'action dépend de cet épiſode, car c'eſt Ériphile qui empêche Iphigénie de s'échaper. Le poète, à la vérité, pouvoit preodre un autre moyen ; mais pourvu que le moyen ſoit vraiſemblable & naturellement employé, il eſt au choix du poète.

C'eſt un étrango raiſonneur que Brumol ! il compare l'*Iphigénie* de Racine avec celle d'Euripide ; & de ſa cellule il décide que le poète françois a tout gâté. *Suppoſons*, dit-il, *qu'Euripide revînt, que diroit-il de l'épiſode d'Ériphile, eſpèce de duplicité d'action & d'intérêt inconnue aux grecs ?* Que diroit Euripide ? il diroit qu'il n'y a point de duplicité d'action, & qu'Ériphile vaut mieux qu'uoe biche ; que l'intérêt eſt ſi peu double, qu'au moment qu'on ſait qu'Ériphile a été l'Iphigénie ſacrifiée, les larmes ceſſent & tous les cœurs ſont ſoulagés. *Que diroit-il de la galanterie françoiſe d'Achille ?* Il diroit qu'Achille n'eſt point galant, & qu'il eſt Achille amoureux, qu'il parle d'amour en Achille. *Que diroit-il du duel auquel tendent les menaces de ce héros ?* Il diroit qu'il n'y a pas plus de duel que dans l'*Iliade*, & que par tout pays un héros fier & offenſé menace de ſe venger. *Que diroit-il des entretiens ſeul à ſeul d'un prince & d'une princeſſe ?* Il diroit que la décence y règne, & que, dans les tentes d'Agamemnon, Achille a pu ſe trouver deux moments ſeul avec Iphigénie. *Ne ſeroit-il pas révolté de voir Clytemneſtre aux pieds d'Achille ?* Il ſeroit jaloux de Racine, il lui envieroit ce beau mouvemeut, & il trouveroit que rien n'eſt plus

naturel à une mère au déſeſpoir, dont on va immoler la fille.

Revenons à notre ſujet. Si l'épiſode eſt abſolument inutile au nœud ou au dénoûment de l'action, comme l'amour de Théſée & celui de Philoctète dans nos deux *Œdipes*, & comme l'amour d'Antiochus dans la *Bérénice* de Racine, il fait duplicité d'action: de là vient que l'amour d'Hippolyte pour Aricie eſt plus épiſodique dans la *Phèdre*, que l'amour d'Eriphile dans l'*Iphigénie*.

Mais ce qu'on a dit avec quelque raiſon de l'épiſode d'Aricie, on l'a dit auſſi de l'épiſode d'Hermione; & en cela on s'eſt trompé. Sans Hermione, il étoit poſſible que Pyrrhus indigné livrât aux grecs le fils d'Hector & d'Andromaque; mais, l'événement ſuppoſé tel que Racine le donne, il étoit difficile d'imaginer, pour la révolution, un moyen plus tragique, une cauſe plus naturelle de la mort de Pyrrhus, que la jalouſie d'Hermione, ni un plus digne inſtrument de ſes fureurs, que le ſombre & fougueux Oreſte.

N'a-t-on pas dit auſſi que l'amour nuiſoit à l'*Unité* d'action, *parce que cette paſſion étant naturellement vive & violente, elle partageoit l'intérêt?* Mais ſi l'amour même eſt la cauſe du crime ou du malheur, s'il en eſt la victime, où eſt le partage de l'intérêt? Et ce partage même feroit-il que l'action ne ſeroit pas *une?*

On ne s'eſt pas moins mépris ſur l'*Unité* d'intérêt que ſur l'*Unité* d'action, & l'équivoque vient de la même cauſe. L'action une fois bien définie, on voit que le déſir, la crainte, & l'eſpérance doivent ſe réunir en un ſeul point; mais pour cela il n'eſt pas néceſſaire qu'ils ſe réuniſſent ſur une ſeule perſonne: l'événement que l'on craint ou que l'on ſouhaite peut regarder une famille, un peuple entier; il peut même concilier deux partis contraires, qui, tous les deux intéreſſants, font ſouhaiter & craindre pour tous les deux la même choſe. Deux jeunes gens aimables & amis l'un de l'autre tirent l'épée & vont s'égorger ſur un mal entendu ou ſur un mouvement de dépit & de jalouſie: vous tremblez pour l'un & pour l'autre; vous déſirez qu'il arrive quelqu'un qui leur impoſe, les déſarme, & les réconcilie: voilà un intérêt qui ſemble partagé, & qui pourtant n'eſt qu'*un*. Tel eſt ſouvent l'intérêt dramatique.

L'*Unité* des mœurs conſiſte dans l'égalité du caractère, ou plus tôt dans ſon accord avec lui-même; car un caractère peut être inégal, flottant, & variable, ou par nature ou par accident: alors ſon *Unité* conſiſte à être conſtamment inconſtant, également léger, changeant, ou par le flux & le reflux des paſſions qui le dominent, ou par l'aſcendant réciproque & alternatif des divers mouvements dont il eſt agité; mais c'eſt alors par un fonds de bonté ou de méchanceté, de force ou de foibleſſe, de ſenſibilité ou de froideur, d'élévation ou de baſſeſſe, que ſe décide le caractère; & ce fonds du naturel doit percer à travers tous les accidents. Or c'eſt dans ce fonds, bien marqué, bien connu, & conſtamment le même, que ſe fait ſentir l'*Unité*: c'eſt par là que les hommes, placés dans les mêmes ſituations, expoſés aux mêmes combats, mis enfin aux mêmes épreuves, ſe font diſtinguer l'un de l'autre; & que chacun, s'il eſt bien peint, ſe reſſemble à lui-même, & ne reſſemble qu'à lui.

Dans l'application de ce principe, que le caractere ne doit jamais changer, on n'a pas aſſez diſtingué le fonds d'avec la forme accidentelle; & dans celle-ci, ce qui eſt inhérent d'avec ce qui n'eſt qu'adhérent. Le vice eſt une trop longue habitude pour ſe corriger en trois heures; c'eſt une ſeconde nature: mais ce qui n'eſt qu'un travers d'eſprit, un égarement paſſager, une folie, une mépriſe, un moment d'ivreſſe, ce qui dépend des mouvements tumultueux des paſſions, peut changer d'un inſtant à l'autre; ainſi, de l'erreur au retour, de l'innocence au crime, & du crime au remords, le paſſage eſt prompt & rapide; ainſi, l'avare ne change point, mais le diſſipateur change; ainſi, Tartuffe eſt toujours Tartuffe, mais Orgon paſſe de ſon erreur & de l'excès de ſa crédulité à un excès de défiance; ainſi, Mahomet doit toujours être fourbe, mais Séide doit ceſſer d'être crédule & fanatique.

Dans le Poème épique, l'*Unité* de temps n'eſt réglée que par l'étendue de l'action, ni celle-ci que par la faculté commune d'une mémoire exercée; en ſorte que l'action épique n'a trop d'étendue & de durée que lorſque la mémoire ne peut l'embraſſer ſans efforts: & cette règle n'eſt pas gênante; car il s'agit, non des détails, mais de l'enſemble de l'action & de ſes maſſes principales: or ſi elle eſt bien diſtribuée, ſi les épiſodes en ſont intéreſſants, s'ils s'enchaînent bien l'un à l'autre, ſi les paſſions qui animent l'action, ſi l'intérêt qui la ſoutient nous y attachent fortement; la mémoire la ſaiſira, quelque étendue qu'on lui donne. Brumoi la compare à un édifice qu'il faut embraſſer d'un coup d'œil; & quel édifice, dans ſon vrai point de vûe, n'embraſſe-t-on pas d'un coup d'œil, ſi l'enſemble en eſt régulier? Si donc un poète avoit entrepris de chanter l'enlèvement d'Hélène vengé par la ruine de Troie, & que, depuis les noces de Ménélas juſqu'au partage des captives, tout fût intéreſſant, comme quelques livres de l'*Iliade* & le ſecond de l'*Énéide*; l'action auroit duré dix ans, & le poème ne ſeroit pas trop long.

Nous avons des romans bien plus longs que le plus long poème; & par le ſeul intérêt qui nous y attache, les incidents multipliés en ſont tous très-diſtinctement gravés dans notre ſouvenir.

Il n'en eſt pas de même de l'action dramatique. Dans le *Récit*, on peut franchir dix années en un ſeul vers; mais dans le Drame, tout eſt

préſent & tout ſe paſſe comme dans la nature. Il ſeroit donc à ſouhaiter que la durée fictive de l'action pût ſe borner au temps du ſpectacle; mais c'eſt être ennemi des arts & du plaiſir qu'ils cauſent, que de leur impoſer des lois, qu'ils ne peuvent ſuivre ſans ſe priver de leurs reſſources les plus fécondes & de leurs plus touchantes beautés. Il eſt des licences heureuſes, dont le Public convient tacitement avec les poëtes, à condition qu'ils les employent à lui plaire & à le toucher; de ce nombre eſt l'extenſion feinte & ſuppoſée du temps réel de l'action théatrale. De l'aveu des grecs, elle pouvoit comprendre une demi-révolution du ſoleil, c'eſt à dire, un jour. Nous avons accordé les vingt quatre heures, & le vide de nos entr'actes eſt favorable à cette licence; car il eſt bien plus facile d'étendre en idée un intervalle que rien ne meſure ſenſiblement, qu'il ne l'étoit de prolonger un intermède occupé par le chœur, & meſuré par le chœur même.

A la faveur de la diſtraction que l'intervalle vide d'un acte à l'autre occaſionne, on eſt donc convenu d'étendre à l'eſpace de vingt quatre heures le temps fictif de l'action; & c'eſt communément aſſez, vu la rapidité, la chaleur que doit avoir l'action théatrale. Mais ſi les eſpagnols & les anglois ont porté à l'excès la licence contraire, il me ſemble que, ſans ſuppoſer, comme eux, des années écoulées dans l'eſpace de trois heures, il devroit au moins être permis de ſuppoſer, ſi un beau ſujet le demande, qu'il s'eſt écoulé plus d'un jour; & de cette liberté, rachetée par de grands effets qu'elle rendroit poſſibles, il n'y auroit jamais à craindre & à réprimer que l'abus.

La même continuité d'action, qui, chez les grecs, lioit les actes l'un à l'autre, & qui forçoit l'*Unité* de temps, n'auroit pas dû permettre de changer de lieu; les grecs ne laiſſoient pourtant pas de ſe donner quelquefois cette licence, comme on le voit dans les *Euménides*, où le ſecond acte ſe paſſe à Delphes, & le troiſième à Athènes. Pour la Comédie, elle ſe permettoit, ſans aucune contrainte, le changement de lieu, & avec plus d'invraiſemblance: car, au moins dans la Tragédie, les grecs ſuppoſoient, comme nous, que le ſpectateur ne voyoit l'action que des ieux de la penſée; & en effet, il eſt ſans exemple que, dans la Tragédie grèque, les perſonnages ayent adreſſé la parole au Public, ou qu'ils ayent fait ſemblant de le voir ou d'en être vus; au lieu que, dans la Comédie grèque, à chaque inſtant le chœur s'adreſſe à l'aſſemblée, & par là, le lieu fictif de la ſcène & le lieu réel du ſpectacle ſont identifiés, de façon que l'un ne peut changer ſans que l'autre change, & qu'en même temps que l'action ſe déplace, le ſpectateur doit croire ſe déplacer auſſi.

Il n'en eſt pas de même de notre Théâtre: ſoit dans le Tragique ſoit dans le Comique, le ſpectateur n'eſt cenſé voir l'action qu'en idée, & l'action eſt ſuppoſée n'avoir pour témoins que les acteurs qui ſont en ſcène. Or dans cette hypothèſe, non ſeulement je regarde le changement de lieu comme une licence permiſe; mais je fais plus, je nie que ce ſoit une licence pour nous. L'entr'acte, je viens de le dire, eſt comme une abſence & des acteurs & des ſpectateurs. Les acteurs peuvent donc avoir changé de lieu d'un acte à l'autre: & les ſpectateurs n'ayant point de lieu fixe, ils ſont en eſprit où ſe paſſe l'action; ſi elle change, ils changent avec elle.

Ce qui doit être vraiſemblable, c'eſt que l'action ait pu ſe déplacer; & pour cela il faut un intervalle. Ce n'eſt donc preſque jamais d'une ſcène à l'autre, mais ſeulement d'un acte à l'autre, que peut s'opérer le changement de lieu.

Je ſais bien que, pour le faciliter au milieu d'un acte, on peut rompre l'enchaînement des ſcènes, & laiſſer le théâtre vide un inſtant; mais cet inſtant ne ſuffiroit point à la vraiſemblance, ſi les mêmes acteurs qu'on vient de voir repaſſoient incontinent dans le nouveau lieu de la ſcène. Après tout, ce n'eſt pas trop géner les poëtes, que d'exiger d'eux à la rigueur l'*Unité* de lieu pour chaque acte, & la poſſibilité morale du paſſage d'un lieu à un autre dans l'intervalle ſuppoſé.

La plus longue durée qu'on ſuppoſe à l'entr'acte eſt celle d'une nuit; le trajet poſſible dans une nuit eſt donc la plus grande diſtance qu'il ſoit permis de ſuppoſer franchie dans l'intervalle d'un acte à l'autre: ainſi, par degrés, la meſure du temps que l'on peut donner aux intervalles de l'action, détermine l'éloignement des lieux où l'on peut tranſporter la ſcène. Une règle plus ſévère priveroit la Tragédie d'un grand nombre de beaux ſujets, on l'obligeroit à les mutiler. On voit même que les poëtes qui ont voulu s'aſtreindre à l'*Unité* de lieu rigoureuſe, ont bien ſouvent forcé l'action d'une manière plus oppoſée à la vraiſemblance que ne l'eût été le changement de lieu: car au moins ce changement ne trouble l'illuſion qu'un inſtant; au lieu que, ſi l'action ſe paſſe où elle n'a pas dû ſe paſſer, l'idée du lieu & celle de l'action ſe combattent ſans ceſſe: or la vérité relative dépend de l'accord des idées, & l'illuſion ne peut être où la vraiſemblance n'eſt pas.

Il falloit, dit Brumoi, en parlant du Théâtre grec, *que l'action, pour être vraiſemblable, ſe paſsât ſous les ieux & par conſéquent dans un même lieu.* Il auroit donc fallu que le lieu de l'action fût la place d'Athènes: car ſi l'action ſe paſſoit à Delphes, comment pouvoit-elle ſe paſſer ſous les ieux des athéniens? *Le ſpectateur*, ajoûte le même, *ne ſauroit s'abuſer aſſez groſſièrement ſur le lieu de la ſcène, pour s'imaginer qu'il paſſe d'un palais à une plaine, ou d'une ville dans une autre, tandis qu'il ſe voit enfermé dans un lieu déterminé.* Ainſi, Brumoi prétend qu'*il faut que la ſcène ſe voye, & par conſéquent*

qu'elle ſoit bornée, non pas en général dans l'enceinte d'une ville, d'un camp, d'un palais, mais dans un endroit limité d'un palais, d'une ville, ou d'un camp. Voilà une belle théorie !

Et de ſa place le ſpectateur voit-il cet endroit du camp ou de la ville ? Non : car ſa place eſt toujours l'amphithéâtre d'Athènes ; & l'endroit de la ſcène eſt en Aulide, à Delphes, à Mycène, en Tauride, *&c.* Il s'y tranſporte donc en eſprit dès le premier acte. Or ce premier pas fait, pourquoi le ſecond, le troiſième, lui couteroient-ils davantage ? Et ſi, dans les actes ſuivants, il eſt beſoin qu'il ſe tranſporte en eſprit dans un autre lieu, pourquoi s'y refuſeroit-il ? La même vivacité d'imagination qui le rend préſent à ce qui ſe paſſe dans la ville, lui manquera-t-elle pour voir ce qui ſe paſſe dans le camp & pour y être préſent de même ? Sans cette illuſion, tout ſpectacle eſt abſurde ; mais on ſe la fait ſans effort, & la vraiſemblance n'y manque que lorſque, la ſcène étant continue & ſans intervalle, le changement de lieu s'opère maladroitement & ſans qu'aucune diſtraction du ſpectateur le favoriſe.

C'étoit là réellement le grand obſtacle que trouvoient les grecs au changement de lieu : auſſi ſe le permettoient-ils rarement dans la Tragédie. Que faiſoient-ils donc ? Il faiſoient d'autres fautes contre la vraiſemblance ; ils ne changeoient pas de lieu, mais ils réuniſſoient dans un même lieu ce qui devoit ſe paſſer en des lieux différents. La ſcène étoit un endroit public, un eſpace vague, un temple, un veſtibule, une place, un camp, quelquefois même un grand chemin. L'aire du théâtre répondoit en même temps à pluſieurs édifices, d'où les acteurs ſortoient pour dire au peuple, qui compoſoit le chœur, ce qu'ils auroient dû rougir de s'avouer à eux-mêmes.

Si donc nous avons perdu quelque choſe à la ſuppreſſion du chœur, qui, chez les grecs, rempliſſoit les vides de l'action ; du moins y avons-nous gagné la liberté du changement de lieu, que l'entr'acte nous facilite.

Il eſt aiſé de ſentir à préſent combien porte à faux ce que dit Dacier, que » les actions de nos » tragédies ne ſont preſque plus des actions viſi- » bles ; qu'elles ſe paſſent la plupart dans des » chambres & des cabinets ; que les ſpectateurs n'y » doivent pas plus entrer que le chœur ; & qu'il » n'eſt pas naturel que les bourgeois de Paris voyent » ce qui ſe paſſe dans les cabinets des princes ». Il trouvoit ſans doute plus naturel que les bourgeois d'Athènes viſſent du théâtre de Bacchus ce qui ſe paſſoit ſous les murs de Troie ? Comment Dacier n'a-t-il pas compris que, quel que ſoit le lieu de la ſcène, un palais, un temple, une place publique, ſi le ſpectateur étoit cenſé y être & voir les acteurs, les acteurs ſeroient cenſés le voir ? Nous ne ſommes, je le répète, préſents à l'action qu'en idée ; & comme il n'en coute rien de ſe tranſporter de Paris au Capitole dès le premier acte, il en coute encore moins, dans l'intervalle du premier au ſecond, de paſſer du Capitole dans la maiſon de Brutus.

Le plus grand avantage du changement de lieu eſt de rendre viſibles des tableaux, des ſituations pathétiques, qui ſans cela n'auroient pu ſe retracer qu'en récit. Mais il faut bien ſe ſouvenir que ces tableaux ne ſont faits que pour donner lieu au développement des paſſions ; que, s'ils ſont trop accumulés en ſe ſuccédant, ils s'effacent l'un l'autre ; que l'émotion qu'ils nous cauſent ne ſe nourrit que des ſentiments qu'ils font naître dans l'âme même des acteurs ; & qu'interrompre cette émotion avant qu'elle ait pu ſe répandre & qu'on ait eu le temps de s'y livrer & d'enjouir, c'eſt faire au cœur la même violence qu'on fait à l'oreille, lorſqu'on éteint mal à propos le ſon d'un corps harmonieux. Une tragédie compoſée de ces mouvements bruſques, ſans ſuite & ſans gradations, eſt un aſſemblage de germes dont aucun n'a le temps d'éclore. L'invention des tableaux eſt donc une partie eſſencielle du génie du poète ; mais ce n'eſt ni la ſeule ni la plus importante. La Tragédie eſt la peinture du jeu des paſſions, & non pas du jeu des haſards.

On n'a pas toujours, ni partout, reconnu comme indiſpenſable la règle des *Unités* ; on ſait que, ſur le Théâtre anglois & ſur le Théâtre eſpagnol, elle eſt violée en tous points & contre toute vraiſemblance. Il en étoit de même ſur notre Théâtre avant Corneille ; & non ſeulement l'*Unité* de lieu n'y étoit pas obſervée, mais elle y étoit interdite. Le Public ſe plaiſoit au changement de ſcène ; il vouloit qu'on le divertît par la variété des décorations, comme par la diverſité des incidents & des aventures ; & lorſque Mairet donna la *Sophoniſbe*, il eut bien de la peine à obtenir des comédiens qu'il lui fût permis d'y obſerver l'*Unité* de lieu.

On s'eſt enfin généralement accordé ſur l'*Unité* d'action pour la Tragédie ; mais à l'égard de l'Épopée, la queſtion a été problématique & indéciſe juſqu'à nos jours. A l'autorité d'Ariſtote & à l'exemple d'Homère & de Virgile, on a oppoſé le ſuccès de l'Arioſte, qui, ayant négligé cette règle, n'en eſt pas moins lu & relu, dit Le Taſſe, » par les perſonnes de tout âge & de tout ſexe : » qui plaît à tout le monde, que tout le monde » loue ; qui revit & rajeunit ſans ceſſe dans ſa » renommée, & vole glorieuſement, de bouche en » bouche, chez toutes les nations du monde ».

Le Taſſe, après avoir rendu ce beau témoignage à l'Arioſte, ne laiſſe pourtant pas de ſe décider pour l'*Unité* d'action. » La fable, dit-il, eſt la » forme du poème ; s'il y a pluſieurs fables, il » y aura pluſieurs poèmes ; ſi chacun d'eux eſt » parfait, leur aſſemblage ſera immenſe ; & » ſi chacun d'eux eſt imparfait, il valoit mieux » n'en faire qu'un qui fût complet & régulier ».

Gravina eſt du nombre de ceux qui penſoient que le Poème épique étoit diſpenſé de l'*Unité* d'action; & la raiſon qu'il en donne ſuffiroit ſeule pour faire ſentir ſon erreur.

J'avouerai, avec lui, qu'un poème qui embraſſe pluſieurs actions ne laiſſe pas d'être un poème; mais la queſtion eſt de ſavoir ſi ce poème eſt bien compoſé: or quelques beautés qu'il puiſſe avoir d'ailleurs, quelques ſuccès qu'elles obtiennent, il eſt certain que la duplicité ou la multiplicité d'action diviſe l'intérêt & par conſéquent l'affoiblit.

La Motte prétend que, dans l'Épopée, l'*Unité* des perſonages ſupplée à l'*Unité* d'action, & qu'elle ſuffit à l'Épopée. Diſtinguons, pour plus de clarté, dans l'intérêt même de l'action, l'*Unité* collective & l'*Unité* progreſſive. L'*Unité* collective conſiſte à réunir tous les vœux en un point, & à décider dans l'âme du lecteur ou du ſpectateur ce qu'il doit déſirer ou craindre. Toutes les fois qu'on nous préſente des hommes oppoſés d'intérêts, dont les ſuccès ſont incompatibles, & dont l'un ne peut être heureux que par la perte ou le malheur de l'autre: notre cœur choiſit, de lui-même & ſans le ſecours de la réflexion, celui dont la bonté ou la vertu eſt le plus digne de nous attacher; & nous nous mettons à ſa place. Dès lors tout ce qui le touche nous eſt perſonnel; notre âme paſſe dans la ſienne: voilà l'intérêt décidé. Si les deux partis oppoſés nous préſentent des perſonnages intéreſſants & qui balancent notre affection, ou le bonheur de l'un eſt incompatible avec celui de l'autre, ou ils peuvent ſe concilier. Dans le premier cas, l'intérêt ſe partage & s'affoiblit dans ſes alternatives; dans le ſecond, notre inclination prend une direction moyenne, & ſe termine au point où les deux partis peuvent enfin ſe réunir. Le poète doit avoir grand ſoin de rendre ce point de réunion ſenſible: c'eſt de là que dépend la déciſion de nos vœux, & ce qu'on appelle *Unité d'intérêt*. Enfin ſi les partis oppoſés nous ſont odieux ou indifférents l'un & l'autre, nous les livrons à eux-mêmes, ſans nous attacher à leur ſort; c'eſt la guerre des vautours: alors il n'y a d'autre intérêt que celui de la curioſité, qui ſe réduit à peu de choſe. Il s'enſuit que, dans toute compoſition intéreſſante, il doit y avoir au moins un parti fait pour gagner notre bienveillance: mais qu'il n'y ait dans ce parti qu'une ſeule perſonne ou qu'il y en ait mille, cela eſt égal; l'*Unité* de vœu fera l'*Unité* d'intérêt, & c'eſt l'*Unité* collective.

L'*Unité* progreſſive eſt autre choſe: elle conſiſte à fixer le déſir, la crainte, l'eſpérance, en un mot l'attente inquiète du ſpectateur ou du lecteur ſur *un ſeul* point, ſur *un* événement *unique*, qui ſoit la ſolution du problème & le dénoûment de l'action. Dans la Tragédie des *Horaces*, quel aura été le ſuccès du combat? voilà l'objet de notre attente; dès qu'on le ſait, tout eſt fini. Après cela, que le meurtre de Camille ſoit puni ou ſoit pardonné, c'eſt un nouveau problème, une nouvelle action, un nouvel objet d'eſpérance ou de crainte: cet événement naît de l'autre, il en eſt dépendant; mais il n'y a point d'*Unité*.

Il eſt vrai que l'*Unité* de perſonne ſupplée en quelque choſe à l'*Unité* progreſſive de l'action: mais ſi les accidents réunis ſur le même perſonnage ne ſe terminent pas à *un ſeul* dénoûment, l'intérêt de chaque ſituation ceſſe au moment qu'il en ſort: nouvel incident, nouvelle inquiétude; nouveau péril, nouvelle crainte; nouveau malheur, nouvelle pitié. D'un poème tiſſu d'incidents détachés, l'intérêt peut donc renaître d'inſtants en inſtants; mais alors la crainte, la pitié, l'inquiétude s'évanouiſſent à la ſolution de chacun de ces nœuds: & s'il y a une action principale, elle devient indifférente. Pour réunir les intérêts épiſodiques, il faut donc qu'elle en ſoit le centre, c'eſt à dire que l'événement qui doit la terminer dépende des incidents, & que chacun d'eux faſſe partie ou des moyens ou des obſtacles.

Le Taſſe a peint l'*Unité* d'action par une grande & belle image. » Le monde, qui renferme dans ſon » ſein tant de choſes ſi différentes, n'a cependant » qu'une forme, qu'une eſſence: c'eſt par *un ſeul* » & même nœud que toutes ſes parties ſont liées avec » une harmonie qui a l'apparence de la diſcorde; & » quoique dans ſa ſtructure il ne manque rien, il n'y a » pourtant rien qui ne concourre à ſon utilité & à » ſon ornement ».

Mais dans cette image on ne voit que ce qui contribue au ſuccès de l'action, l'on n'y voit pas ce qui le retarde & le rend douteux ou pénible: or l'*Unité* dépend du concours des obſtacles, comme de celui des moyens. Du reſte, l'alternative propoſée par le Taſſe, que toutes les parties du Poème ſoient, comme dans le méchaniſme du monde, ou de néceſſité ou de ſimple agrément; cette alternative donne aux poètes une liberté dont ils ont abuſé ſouvent. Je ſais qu'on ne doit pas exiger, dans le tiſſu de l'Épopée, des liaiſons auſſi étroites, auſſi intimes, que dans celui de la Tragédie: mais encore faut-il que les parties faſſent un Tout, & que les détails forment un enſemble. L'épiſode d'Armide eſt l'exemple de la liberté légitime dont les poètes peuvent uſer. La délivrance des lieux ſaints eſt l'action de ce poème; & les charmes d'une enchantereſſe, qui prive l'armée de Godefroi de ſes héros les plus vaillants, concourent à nouer l'action en même temps qu'ils l'embelliſſent; au lieu que l'épiſode d'Olinde & de Sophronie, quoique touchant en lui-même, eſt hors d'œuvre & ne tient à rien.

Pope compare le Poème épique à un jardin. » La principale allée eſt grande & longue, & il » y a de petites allées où l'on va quelquefois ſe » délaſſer, qui tendent toutes à la grande ». Si l'on conſidère ainſi l'Épopée, il eſt évident qu'il n'y a plus cette *Unité* d'où dépend l'intérêt: car

d'allée en allée le jardin de Pope ſera bientôt un labyrinthe; & comme il n'en eſt aucune que l'on ne pût ſupprimer ſans changer la grande, il n'en eſt aucune auſſi qui ne pût mener à de nouvelles routes multipliées à l'infini. J'aime mieux l'image du fleuve dont les obſtacles prolongent le cours, mais qui, dans ſes détours les plus longs, ne ceſſe de ſuivre ſa pente; il ſe partage en rameaux, forme des îles qu'il embraſſe, reçoit des torrents, des ruiſſeaux, de nouveaux fleuves dans ſon ſein; mais ſoit qu'il entre dans l'Océan par une ou pluſieurs embouchures, c'eſt toujours le même fleuve qui ſuit la même impulſion.

(¶ Montagne, avec ce ſens profond & ce goût naturel dont il étoit doué, a parlé du mérite de la ſimplicité, de l'*Unité*, dans l'action épique & dramatique, comme nous ſerions aujourdhui. Il diſoit de Virgile & de l'Arioſte, *Celui-là, on le voit aller à tire d'aſle, d'un vol haut & ferme, ſuivant toujours ſa pointe; celui-ci, voleter & ſauteler de conte en conte, comme de branche en branche, ne ſe fiant à ſes alles que pour une bien courte traverſe, & prendre pied à chaque bout de champ, de peur que l'haleine & la force lui faille: Excurſusque breves tentat.* Auſſi ne pouvoit-il ſouffrir *la bêtiſe & la ſtupidité barbareſque de ceux qui, à cette heure, comparoient l'Arioſte à Virgile.*

Il n'étoit pas moins choqué du mauvais goût *de ceux qui appairoient Plaute, à Térence;* mais ce qui le bleſſoit bien davantage dans les feſeurs de comédies de ſon temps, c'étoit de voir qu'ils employoient *trois ou quatre arguments de celle de Térence ou de Plaute pour en faire un des leurs. Ils entaſſent*, dit-il, *en une ſeule comédie cinq ou ſix contes de Bocace. Ce qui les fait ainſi ſe charger de matière, c'eſt la défiance qu'ils ont de pouvoir ſe ſoutenir de leurs propres grâces. Il faut qu'ils trouvent un corps où s'appuyer; & n'ayant pas, du leur, aſſez de quoi nous arrêter, ils veulent que le conte nous amuſe. Il en va de mon auteur* (de Térence) *tout au contraire: les perfections & beautés de ſa façon de dire nous font perdre l'appétit de ſon ſujet; ſa gentilleſſe & ſa mignardiſe nous retiennent partout. Il eſt partout ſi plaiſant*, liquidus, puroque ſimillimus amni, *& nous remplit tant l'âme de ſes grâces, que nous en oublions celles de ſa fable.*

Montagne auroit fait, comme on voit, peu de cas de tous ces drames pantomimes, où, de notre temps comme du ſien, on fait ſans ceſſe agir ſes perſonnages, pour s'épargner la peine de les faire parler. Il auroit dit de ces compoſiteurs de tableaux mouvants, & d'intrigues échafaudées: *A meſure qu'ils ont moins d'eſprit, il leur faut plus de corps: ils montent à cheval, parce qu'ils ne ſont pas aſſez forts ſur leurs jambes: tout ainſi qu'en nos bals, ces hommes de vile condition qui en tiennent école, pour ne pouvoir repréſenter le port & la décence de notre Nobleſſe, cherchent à ſe recommander par des ſauts périlleux, & autres mouvements étranges & bâtelereſques.*) (Eſſais, L. II, ch. x.) (*M.* MARMONTEL.)

* USAGE, ſ. m. *Grammaire.* La différence prodigieuſe de mots dont ſe ſervent les différents peuples de la terre pour exprimer les mêmes idées; la diverſité des conſtructions, des idiotiſmes, des phraſes qu'ils emploient dans les cas ſemblables, & ſouvent pour peindre les mêmes penſées; la mobilité même de toutes ces choſes, qui fait qu'une expreſſion reçue en un temps eſt rejetée en un autre dans le même langage, ou que deux conſtructions différentes des mêmes mots y préſentent des ſens qui quelquefois n'ont entre eux aucune analogie, comme *groſſe femme* & *femme groſſe*, *ſage femme* & *femme ſage*, *honnête homme* & *homme honnête*, &c: tout cela démontre aſſez qu'il y a bien de l'arbitraire dans les langues, que les mots & les phraſes n'y ont que des ſignifications accidentelles, que la raiſon eſt inſuffiſante pour les faire deviner, & qu'il faut recourir à quelque autre moyen pour s'en inſtruire. Ce moyen unique de ſe mettre au fait des locutions qui conſtituent la langue, c'eſt l'*Uſage*. » Tout eſt *Uſage* dans les » langues (*voyez* LANGUE, *init.*); le matériel » & la ſignification des mots, l'analogie & l'ano- » malie des terminaiſons, la ſervitude ou la liberté » des conſtructions, le puriſme ou le barbariſme des » enſembles ». C'eſt pourquoi j'ai cru devoir définir une Langue, la Totalité des *Uſages* propres à une nation pour exprimer les penſées par la voix.

» Il n'y a nul objet, dit le P. Buffier (*Gramm. franç. n°.* 26), » dont il ſoit plus aiſé & plus » commun de ſe former l'idée, que de l'*Uſage* » [en général]; & il n'y a nul objet dont il ſoit » plus difficile & plus rare de ſe former une idée » exacte que de l'*Uſage* par raport aux langues ». Ce n'eſt pas préciſément de l'*Uſage* des langues qu'il eſt difficile & rare de ſe former une idée exacte; c'eſt des caractères du bon *Uſage* & de l'étendue de ſes droits ſur le langage. Les recherches du P. Buffier en ſont la preuve, puiſqu'après avoir annoncé cette difficulté, il entre en matière en commençant par diſtinguer le bon & le mauvais *Uſage*, & ne s'occupe enſuite que des caractères du bon & de ſon influence ſur le choix des expreſſions.

» Si ce n'eſt autre choſe, dit Vaugelas, en parlant des *Uſages* des langues (*Rem.* Préf. *art.* ij, *n°.* 1), » ſi ce n'eſt autre choſe, comme quel- » ques-uns ſe l'imaginent, que la façon ordinaire » de parler d'une nation dans le ſiège de ſon Em- » pire; ceux qui y ſont nés & élevés n'auront qu'à » parler le langage de leurs nourrices & de leurs » domeſtiques, pour bien parler la langue du » pays . . . Mais cette opinion choque tellement » l'expérience générale, qu'elle ſe réfute d'elle- » même . . . Il y a ſans doute, continue-t-il (*n°.* 2), » deux ſortes d'*Uſages*, un *bon* & un

» *mauvais*. Le mauvais ſe forme du plus grand » nombre de perſonnes, qui preſque en toutes choſes » n'eſt pas le meilleur : & le bon, au contraire, » eſt compoſé, non pas de la pluralité, mais de » l'élite des voix; & c'eſt véritablement celui que » l'on nomme le maître des langues, celui qu'il » faut ſuivre pour bien parler & pour bien écrire ».

Ces réflexions de Vaugelas ſont très-ſolides & très-ſages; mais elles ſont encore trop générales pour ſervir de fondement à la définition du bon *Uſage*, qui eſt, dit-il (*n°.* 3), *la façon de parler de la plus ſaine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus ſaine partie des auteurs du temps*.

» Quelque judicieuſe, reprend le P. Buffier (*n°.* 32), » que ſoit cette définition, elle peut » devenir encore l'origine d'une infinité de diffi- » cultés : car dans les conteſtations qui peuvent » s'élever au ſujet du langage, quelle ſera *la plus* » *ſaine partie de la Cour & des écrivains du* » *temps* ? Certainement ſi la conteſtation s'élève » à la Cour ou parmi les écrivains, chacun des deux » partis ne manquera pas de ſe donner pour *la* » *plus ſaine partie* . . . . . Peut-être ſeroit-on mieux, ajoute-t-il (*n°.* 33), » de ſubſtituer, dans » la définition de M. de Vangelas, le terme » de *plus grand nombre* à celui de *la plus ſaine* » *partie*. Car enfin là où le plus grand nombre » de perſonnes de la Cour s'accorderont à parler » comme le plus grand nombre des écrivains de » réputation, on pourra aiſement diſcerner quel eſt » le [bon] *Uſage*. *La plus nombreuſe partie* eſt » quelque choſe de palpable & de fixe, au lieu *que* » *la plus ſaine partie* peut ſouvent devenir inſenſible » & arbitraire ».

Cette obſervation critique du ſavant jéſuite eſt très-bien fondée; mais il ne corrige qu'à demi la définition de Vaugelas. *La plus nombreuſe partie* des écrivains rentre communément dans la claſſe déſignée par Vaugelas, comme n'étant pas la meilleure; & pour juger avec certitude du bon *Uſage*, il faut effectivement indiquer la portion la plus ſaine des auteurs, mais lui donner des caractères ſenſibles, afin de n'en pas abandonner la fixation au gré de ceux qui auroient des doutes ſur la langue. Or il eſt conſtant que c'eſt la voix publique de la Renommée qui nous fait connoître les meilleurs auteurs qui ſe ſont rendus célèbres par leur exactitude dans le langage. C'eſt donc d'après ces obſervations que je dirois que le bon *Uſage* eſt *la Façon de parler de la plus nombreuſe partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus nombreuſe partie des auteurs les plus eſtimés du temps*.

Ce n'eſt point un vain orgueil qui ôte à la multitude le droit de concourir à l'établiſſement du bon *Uſage*, ni une baſſe flatterie qui s'en raporte à la plus nombreuſe partie de la Cour; c'eſt la nature même du langage.

La Cour eſt, dans la ſociété ſoumiſe au même Gouvernement, ce que le cœur eſt dans le corps animal; c'eſt le principe du mouvement & de la vie. Comme le ſang part du cœur, pour ſe diſtribuer par les canaux convenables juſqu'aux extrémités du corps animal, d'où il eſt enſuite reporté au cœur, pour y reprendre une nouvelle vigueur & vivifier encore les parties par où il repaſſe continuellement aux extrémités; ainſi la juſtice & la protection partent de la Cour, comme de la première ſource, pour ſe répandre, par le canal des lois, des tribunaux, des magiſtrats, & de tous les officiers prépoſés à cet effet, juſqu'aux parties les plus éloignées du corps politique, qui, de leur côté, adreſſent à la Cour leurs ſollicitations, pour y faire connoître leurs beſoins & y ranimer la circulation de protection & de juſtice, que leur ſoumiſſion & leurs charges leur donnent droit d'en attendre.

Or le langage eſt le lien néceſſaire & fondamental de la ſociété, qui n'auroit, ſans ce moyen admirable de communication, aucune conſiſtance durable ni aucun avantage réel. D'ailleurs il eſt de l'équité que le foible employe, pour faire connoître ſes beſoins, les ſignes les plus connus du protecteur à qui il s'adreſſe, s'il ne veut courir le riſque de n'être ni entendu ni ſecouru. Il eſt donc raiſonnable que la Cour, protectrice de la nation, ait, dans le langage national, une autorité prépondérante; à la charge également raiſonnable que la partie la plus nombreuſe de la Cour l'emporte ſur la partie la moins nombreuſe, en cas de conteſtation ſur la manière de parler la plus légitime.

» Toutefois, dit Vangelas (*ibid. n°.* 4), » quelque avantage que nous donnions à la Cour, » elle n'eſt pas ſuffiſante toute ſeule pour ſervir » de règle; il faut que la Cour & les bons au- » teurs y concourent : & ce n'eſt que de cette con- » formité qui ſe trouve entre les deux, que l'*Uſage* » s'établit ». C'eſt que, comme je l'ai remarqué plus haut, le commerce de la Cour & des parties du corps politique ſoumis à ſon Gouvernement, eſt eſſenciellement réciproque. Si les peuples doivent ſe mettre au fait du langage de la Cour, pour lui faire connoître leurs beſoins & en obtenir juſtice & protection; la Cour doit entendre le langage des peuples, afin de leur diſtribuer avec intelligence la protection & la juſtice qu'elle leur doit, & les lois qu'elle a droit en conſéquence de leur impoſer.

» Ce n'eſt pas pourtant, continue Vaugelas (*ibid. n°.* 5), » que la Cour ne contribue in- » comparablement plus à l'*Uſage* que les auteurs, » ni qu'il y ait aucune proportion de l'un à l'autre. » Mais le conſentement des bons auteurs eſt comme » le ſceau, ou une vérification qui autoriſe [qui » conſtate] le langage de la Cour, qui marque » le bon *Uſage* & décide celui qui eſt dou- » teux ».

» Dans une nation où l'on parle une même langue (Buffier, *n*°*s*. 30, 31), & où il y a néanmoins » pluſieurs États, comme ſeroient l'Italie & l'Allemagne; chaque État peut prétendre à faire, auſſi » bien qu'un autre État, la règle du bon *Uſage*. » Cependant il y en a certains auxquels un conſentement au moins tacite de tous les autres » ſemble donner la préférence; & ceux-là d'ordinaire ont quelque ſupériorité ſur les autres. » Ainſi, l'italien qui ſe parle à la Cour du pape, » ſemble d'un meilleur *Uſage* que celui qui ſe » parle dans le reſte de l'Italie [à cauſe de la prééminence de l'autorité ſpirituelle, qui fait de Rome comme la capitale de la République chrétienne, & qui ſert même à augmenter l'autorité temporelle du pape]. » Cependant la Cour du » grand duc de Toſcane paroît balancer ſur ce » point la Cour de Rome; parce que les toſcans » ayant fait diverſes réflexions & divers ouvrages » ſur la langue italienne, & en particulier un » Dictionnaire qui a eu un grand cours [celui de » l'Académie de la Cruſca], ils ſe ſont acquis par là » une réputation, que les autres contrées d'Italie » ont reconnue bien fondée, excepté néanmoins ſur » la prononciation: car la mode d'Italie n'autoriſe » point autant la prononciation toſcane que la pro» nonciation romaine ».

Ceci prouve de plus en plus combien eſt grande ſur l'*Uſage* des langues l'autorité des gens de Lettres diſtingués; c'eſt moins à cauſe de la ſouveraineté de la Toſcane, qu'à cauſe de l'habileté reconnue des toſcans, que leur dialecte eſt parvenu au point de balancer le dialecte romain: & il l'emporte en effet en ce qui concerne le choix & la propriété des termes, les conſtructions, les idiotiſmes, les tropes, & tout ce qui peut être perfectionné par une raiſon éclairée; au lieu que la Cour de Rome l'emporte à l'égard de la prononciation, parce que c'eſt ſurtout une affaire d'agrément, & qu'il eſt indiſpenſable de plaire à la Cour pour y réuſſir.

Il ſort de là même une autre conſéquence très-importante; c'eſt que les gens de Lettres les plus autoriſés par le ſuccès de leurs ouvrages, doivent ſurtout être en garde contre les ſurpriſes d'un néologiſme abſurde ou d'un néographiſme déraiſonnable, qui ſont les ennemis les plus dangereux du bon *Uſage* de la langue nationale: c'eſt aux habiles écrivains à maintenir la pureté du langage, qui a été l'inſtrument de leur gloire, & dont l'altération peut les faire inſenſiblement rentrer dans l'oubli. *Voyez* NÉOLOGIQUE, NÉOLOGISME, & NÉOGRAPHISME.

Par raport aux langues mortes, l'*Uſage* ne peut plus s'en fixer que par les livres qui nous reſtent du ſiècle auquel on s'attache; & pour décider le ſiècle du meilleur *Uſage*, il faut donner la préférence à celui qui a donné naiſſance aux auteurs reconnus pour les plus diſtingués, tant par les nationaux que par les ſuffrages unanimes de la Poſtérité. C'eſt à ces titres que l'on regarde comme le plus beau ſiècle de la langue latine, le ſiècle d'Auguſte, illuſtré par les Cicéron, les Céſar, les Salluſte, les Népos, les Tite-Live, les Lucrèce, les Horace, les Virgile, *&c.*

Dans les langues vivantes, le bon *Uſage* eſt douteux ou déclaré.

L'*Uſage* eſt douteux, quand on ignore quelle eſt ou doit être la pratique de ceux dont l'autorité, en ce cas, ſeroit prépondérante.

L'*Uſage* eſt déclaré, quand on connoît avec évidence la pratique de ceux dont l'autorité, en ce cas, doit être prépondérante.

I. L'*Uſage* ayant & devant avoir une égale influence ſur la manière de parler & ſur celle d'écrire, préciſément par les mêmes raiſons; de là viennent pluſieurs cauſes qui peuvent le rendre douteux.

1°. » Lorſque la prononciation d'un mot eſt » douteuſe, & qu'ainſi l'on ne ſait comment on » le doit prononcer . . . il faut de néceſſité que » la façon dont il ſe doit écrire le ſoit auſſi.

2°. » La ſeconde cauſe du doute de l'*Uſage*, c'eſt » la rareté de l'*Uſage*. Par exemple, il y a de » certains mots dont on uſe rarement; & à cauſe » de cela, on n'eſt pas bien éclairci de leur genre, » s'il eſt maſculin ou féminin; de ſorte que, comme » on ne ſait pas bien de quelle façon on les lit, » ou ne ſait pas bien auſſi de quelle façon il les » faut écrire: comme tous ces noms, *épigramme*, » *épitaphe*, *épithète*, *epithalame*, *anagramme*, » & quantité d'autres de cette nature, ſurtout ceux » qui commencent par une voyelle, comme ceux» ci; parce que la voyelle de l'article qui va » devant ſe mange & ôte la connoiſſance du genre » maſculin ou féminin: car quand on prononce » ou qu'on écrit l'*épigramme* ou *une épigramme* [qui ſe prononce comme *un épigramme*], » l'oreille » ne ſauroit juger du genre ». *Rem.* de Vaugelas, *Préf. art. IV*, *n*°. 2.

Si le doute où l'on eſt ſur l'*Uſage* procède de la prononciation qui eſt équivoque, il faut conſulter l'orthographe des bons auteurs, qui, par leur manière d'écrire, indiqueront celle dont on doit prononcer.

Si ce moyen de conſulter manque à cauſe de la rareté des témoignages, ou même à cauſe de celle de l'*Uſage*; il faut recourir alors à l'Analogie pour décider le cas douteux par comparaiſon: car l'*Analogie* n'eſt autre choſe que l'extenſion de l'*Uſage* à tous les cas ſemblables à ceux qu'il a décidés par le fait. On dit, par exemple, *Je vous prends tous* A PARTIE, & non *à parties*: donc par Analogie il faut dire, *Je vous prends tous* A TÉMOIN, & non *à témoins*, parce que *témoin*, dans ce ſecond exemple, eſt un nom abſtractif, comme *partie* dans le premier; & la preuve qu'il eſt abſtractif quelquefois & équivalent à *témoignage*, c'eſt que l'on dit, *En témoin de quoi j'ai ſigné*, &c; c'eſt à dire, *en témoignage de quoi*, ou, comme on dit encore, *en foi de quoi*, &c.

La

La même Analogie, qui doit éclairer l'*Uſage* dans les cas douteux, doit le maintenir auſſi contre les entrepriſes du néographiſme. On écrit, par exemple, *temporel*, *temporiſer*, où la lettre *p* eſt néceſſaire; c'eſt une raiſon preſſante pour la conſerver dans le mot *temps*, plus tôt que d'écrire *tems*, du moins juſqu'à ce que l'*Uſage* ſoit devenu général ſur ce dernier article. Ceux qui ont entrepris de ſupprimer au pluriel le *t* des noms & des adjectifs terminés en *nt*, comme *garant*, *élémene*, *ſavant*, *prudent*, &c, n'ont pas pris garde à l'Analogie, qui réclame cette lettre au pluriel, parce qu'elle eſt néceſſaire au ſingulier, & même dans les autres dérivés; comme *garantie*, *garantir*, *élémentaire*, *ſavante*, *ſavantaſſe*, *prudente*: ainſi, tant que l'*Uſage* contraire ne ſera pas devenu général, les écrivains ſages garderont *garants*, *éléments*, *ſavants*, *prudents*.

II. L'*Uſage* déclaré eſt général ou partagé: *général*, lorſque tous ceux, dont l'autorité fait poids, parlent ou écrivent unanimement de la même manière; *partagé*, lorſqu'il y a deux manières de parler ou d'écrire également autoriſées par les gens de la Cour & par des auteurs diſtingués dans le temps.

1°. A l'égard de l'*Uſage* général, il ne faut pas s'imaginer qu'il le ſoit au point, que chacun de ceux qui parlent ou qui écrivent le mieux, parlent ou écrivent en tout comme tous les autres. » Mais, dit le P. Buffier (*n°.* 35), » ſi quelqu'un s'écarte, » en des points particuliers, ou de tous, ou preſ- » que de tous les autres; alors il doit être cenſé » ne pas bien parler en ce point-là même. Du » reſte, il n'eſt homme ſi verſé dans une langue à » qui cela n'arrive ». [Mais on ne doit jamais ſe permettre volontairement, ſoit de parler ſoit d'écrire d'une manière contraire à l'*Uſage* déclaré; autrement, on s'expoſe ou à la pitié qu'excite l'ignorance, ou au blâme & au ridicule que mérite le néologiſme.]

Les témoins les plus ſûrs de l'*Uſage* déclaré, dit encore le P. Buffier (*n°.* 36), » ſont les livres » des auteurs qui paſſent communément pour bien » écrire, & particulièrement ceux où l'on fait des » recherches ſur la langue; comme les Remarques, » les Grammaires, & les Dictionnaires qui ſont » les plus répandus, ſurtout parmi les gens de » Lettres: car plus ils ſont recherchés, plus c'eſt » une marque que le Public adopte & approuve leur » témoignage.

2°. » L'*Uſage* partagé . . . eſt le ſujet de beau- » coup de conteſtations peu importantes (*Id. n.* 37.) » Faut-il dire *je puis* ou *je peux*, *je vais* ou *je* » *vas*, &c? . . . Si l'un & l'autre ſe dit par di- » verſes perſonnes de la Cour & par d'habiles au- » teurs, chacun, ſelon ſon goût, peut employer » l'une ou l'autre de ces expreſſions. En effet, puiſ- » qu'on n'a nulle règle pour préférer l'une à l'autre, » vouloir l'emporter, dans ces points-là, ſur ceux » qui ſont d'un avis ou d'un goût contraire, n'eſt- » ce pas dire, *Je ſuis de la plus ſaine partie de* » *la Cour*, ou *de la plus ſaine partie des écri-* » *vains?* ce qui eſt une préſomption puérile: car » enfin les autres croient avoir un goût auſſi ſain » & être auſſi habiles à décider, & ne ſeront pas » moins opiniâtres à ſoutenir leurs déciſions. Dès » qu'on eſt bien convaincu que des mots ne ſont » en rien préférables l'un à l'autre, pourvu qu'ils » faſſent entendre ce qu'on veut dire, & qu'ils ne » contredisent pas l'*Uſage* qui eſt manifeſtement » le plus univerſel; pourquoi vouloir leur faire leur » procès, pour le leur faire faire à ſoi-même par les » autres »?

Le P. Buffier conſent néanmoins que chacun s'en raporte à ſon gout, pour ſe décider entre deux *Uſages* partagés. Mais qu'eſt-ce que le goût, ſinon un jugement déterminé par quelque raiſon prépondérante? & où faut-il chercher des raiſons prépondérantes, quand l'autorité de l'*Uſage* ſe trouve également partagée? L'Analogie eſt preſque toujours un moyen sûr de décider la préférence en pareil cas; mais il faut être sûr de la bien reconnoître, & ne pas ſe faire illuſion. Il eſt ſage, dans ce cas, de comparer les raiſonnements contraires des grammairiens, pour en tirer la connoiſſance de la véritable Analogie, & en faire ſon guide.

Pour ſe déterminer, par exemple, entre *je vais* & *je vas*, pour chacun deſquels le P. Bouhours reconnoît (*Rem. nouv. tom. I, pag.* 580) qu'il y a de grands ſuffrages; Ménage donnoit la préférence à *je vais*, par la raiſon que les verbes *faire* & *taire* font *je fais* & *je tais*. Mais il eſt évident que c'eſt ici une fauſſe Analogie, & que, comme l'obſerve Thomas Corneille (*Note* ſur la *Rem.* xxvj de Vaugelas), » *faire* & *taire* ne tirent point à » conſéquence pour le verbe *aller* »; parce qu'ils ne ſont pas de la même conjugaiſon, de la même claſſe analogique.

L'abbé Girard (*Vrais princ. diſc.* viij, *tom. II, pag.* 89) penche pour *je vas*, par une autre raiſon analogique. » L'Analogie générale de la conjugai- » ſon veut, dit-il, que la première perſonne » du préſent de tous les verbes ſoit ſemblable à » la troiſième, quand la terminaiſon en eſt féminine; » & ſemblable à la ſeconde tutoyante, quand la » terminaiſon en eſt maſculine: *Je crie*, *il crie*; » *j'adore*, *il adore*; [*je ſouffre*, *il ſouffre*]; *je* » *pouſſe*, *il pouſſe*; . . . *je ſors*, *tu ſors*; *je vois*, » *tu vois*, &c ». Il eſt évident que le raiſonne- ment de l'académicien eſt mieux fondé, l'Analogie qu'il conſulte eſt vraiment commune à tous les verbes de notre langue; & il eſt plus raiſonnable, en cas de partage dans l'autorité, de ſe décider pour l'expreſſion analogique, que pour celle qui eſt anomale; parce que l'Analogie facilite le langage, & qu'on ne ſauroit mettre trop de facilité dans le commerce qu'exige la ſociabilité.

La même analogie peut favoriſer encore *je peux* à l'excluſion de *je puis*; parce qu'à la ſeconde perſonne on dit toujours *tu peux*, et non pas *tu puis*, et que la troiſième même, *il peut*, ne diffère alors

des deux premières que par le *s*, qui en eſt le caractère propre.

Il faut prendre garde, au reſte, que je ne prétends autoriſer les raiſonnements analogiques que dans deux circonſtances ; ſavoir, quand l'*Uſage* eſt douteux, & quand il eſt partagé. Hors de là, je crois que c'eſt pécher en effet contre le fondement de toutes les langues, que d'oppoſer à l'*Uſage* général les raiſonnements même les plus vraiſemblables et les plus plauſibles ; parce qu'une langue eſt en effet la totalité des *Uſages* propres à une nation pour exprimer la penſée par la parole (*voyez* LANGUE), & non pas le réſultat des conventions réfléchies & ſymétriſées des philoſophes ou des raiſonneurs de la nation.

Ainſi, l'abbé Girard, qui a conſulté l'Analogie avec tant de ſuccès en faveur de *je vas*, en a abuſé contre la lettre *x*, qui termine les mots *je veux*, *je peux*, *tu veux*, *tu peux*, « J'avoue l'*Uſage*, » dit il (*ibid. pag.* 91), & en même temps l'in» différence de la choſe pour l'eſſenciel des regles ... » Si je m'éloigne dans certaines occaſions des idées » de quelques grammairiens, c'eſt que j'ai at» tention de diſtinguer ce que la langue a de » réel, de ce que l'imagination y ſuppoſe par la » façon de la traiter, & le bon *Uſage* du mau» vais, autant que je les *peux* connoître ... Quant » à *s* au lieu d'*x* en cette occaſion, j'ai pris ce » parti, parce que c'eſt une régle invariable que » les ſecondes perſonnes tutoyantes finiſſent par *s* » dans tous les verbes, ainſi que les premières per» ſonnes quand elles ne ſe terminent pas en e muet ». Cet habile grammairien n'a pas aſſez pris garde qu'en avouant l'univerſalité de l'*Uſage* qu'il condamne, il démentoit avancé ce qu'il dit enſuite, que de terminer par *s* les ſecondes perſonnes tutoyantes, & les premières qui ne ſont point terminées par un *e* muet, c'eſt, dans notre langue, un *Uſage* invariable ; l'*Uſage*, de ſon aveu, a varié à l'égard de *je peux* & *je veux*. Il réplique que ce dernier *Uſage* eſt mauvais ; & qu'il a attention à le diſtinguer du bon. C'eſt un vrai paralogiſme ; l'*Uſage* univerſel ne ſauroit jamais être mauvais ; par la raiſon toute ſimple, que tout ce qui eſt très-bon n'eſt pas mauvais, & que le ſouverain degré de la bonté de l'*Uſage* eſt l'univerſalité.

(¶ Ce n'eſt pas, au reſte, que je ne condanne, auſſi bien que l'abbé Girard, les *x* qui terminent les mots *je veux*, *tu veux*, *je peux*, *tu peux*, & même les mots *aux*, *eeux*, *deux*, *eux*, *animaux*, *chevaux*, *heureux*, *jaloux* &c : je n'attaque ici que le défaut de ſon raiſonnement. Ces *x* de la fin des mots, où elles ne repréſentent pas *cs* ou *gz*, y ont été introduites par la fureur irréfléchie des maîtres à écrire, pour avoir occaſion de figurer des traits hardis ; comme ils avoient introduit des *y* à la fin des mots *balai*, *mari*, *lui*, *mai*, *toi*, *fei*, *foi*, *loi*, *roi*, &c. On a enfin abandonné l'*y* final, comme contraire à l'Analogie : pourquoi n'abandonneroit-on pas les *x*, par la même raiſon ? *Voyez* NÉOGRAPHISME.)

Mais cet *Uſage*, dont l'autorité eſt ſi abſolue ſur les langues, contre lequel on ne permet pas même à la raiſon de réclamer, & dont on vante l'excellence, ſurtout quand il eſt univerſel, n'a jamais eu ſa faveur qu'une univerſalité momentanée. Sujet à des changemens continuels, il n'eſt plus tel qu'il étoit du temps de nos pères, qui avoient alteré celui de nos aïeux, comme nos enfants altéreront celui que nous leur aurons tranſmis, pour y en ſubſtituer un autre qui eſſuiera les mêmes révolutions. *Omnia quæ nunc vetuſtiſſima credantur, nova fuêre. .. Inveteraſcet hoc quoque ; & quod hodie exemplis tuemur, inter exempla erit.* (Tacit. Ann. *xj.* 24.)

Ut ſylvæ foliis pronos mutantur in annos,
Prima cadunt ; ita verborum vetus interit ætas,
Et juvenum ritu florent modo nata vigentque...
Nedum ſermonum ſtet honos & gratia vivax,
Multa renaſcentur quæ jam cecidêre, cadentque
Quæ nunc ſunt in honore vocabula, ſi volet Uſus,
Quem penes arbitrium eſt, & jus, & norma loquendi.
Hor. Art. poët.

Quel eſt celui de tous ces *Uſages* fugitifs, qui ſe ſuccèdent ſans fin comme les eaux d'un même fleuve, qui doit dominer ſur le langage national ?

La réponſe à cette queſtion eſt aſſez ſimple. On ne parle que pour être entendu, & pour l'être principalement de ceux avec qui l'on vit : nous n'avons aucun beſoin de nous expliquer avec notre poſtérité ; c'eſt à elle à étudier notre langage, ſi elle veut pénétrer dans nos penſées pour en tirer des lumières, comme nous étudions le langage des Anciens pour tourner au profit de notre expérience leurs découvertes & leurs penſées, cachées pour nous ſous le voile de l'ancien langage. C'eſt donc l'*Uſage* du temps où nous vivons qui doit nous ſervir de règle ; & c'eſt préciſément à quoi penſoit Vaugelas, & ce que j'ai enviſagé moi-même, lorſque lui & moi avons fait entrer, dans la notion du bon *Uſage*, l'autorité des auteurs eſtimés du temps.

Au ſurplus, entre tous ces *Uſages* ſucceſſifs, il peut s'en trouver un qui devienne la règle univerſelle pour tous les temps, du moins à bien des égards. » Quand une langue, dit Vaugelas (*Préf. art.* x, *n°.* 2), » a nombre & cadence en ſes » périodes, comme la langue françoiſe l'a main» tenant, elle eſt dans ſa perfection ; & étant venue » à ce point, on en peut donner des règles cer» taines qui dureront toujours .... Les règles que » Cicéron a obſervées, & toutes les dictions & » toutes les phraſes dont il s'eſt ſervi, étoient auſſi » bonnes & auſſi eſtimées du temps de Sénèque, » que quatre-vingts ou cent ans auparavant ; quoi» que du temps de Sénèque on ne parlât plus comme » au ſiècle de Cicéron, & que la langue fût entiè» rement déchue ».

J'ajoûterai qu'il ſubſiſte toujours deux ſources inépuiſables de changement par raport aux langues, qui ne changent en effet que la ſuperficie du bon

Digitized by Google

Uſage une fois conſtaté, ſans en altérer les principes fondamentaux & analogiques : ce ſont la curioſité & la cupidité. La curioſité fait naître ou découvre ſans fin de nouvelles idées, qui tiennent néceſſairement à de nouveaux mots ; la cupidité combine en mille manières différentes les paſſions & les idées des objets qui les irritent, ce qui donne perpétuellement lieu à de nouvelles combinaiſons de mots, à de nouvelles phraſes. Mais la création de ces mots & de ces phraſes eſt encore aſſujétie aux lois de l'Analogie, qui n'eſt, comme je l'ai dit, qu'une extenſion de l'*Uſage* à tous les cas ſemblables à ceux qu'il a déja décidés. On peut voir ailleurs (*article* NÉOLOGISME & PHRASE) ce qu'exige l'Analogie dans ces occurrences.

Si un mot nouveau ou une phraſe inſolite ſe préſentent ſans l'attache de l'Analogie, ſans avoir, pour ainſi dire, le ſceau de l'*Uſage* actuel, *ſignatum præſente notâ* (Horat. *Art. poët.*) ; on les rejette avec dédain. Si, nonobſtant ce défaut d'Analogie, il arrive par quelque haſard qu'une phraſe nouvelle ou un mot nouveau faſſe une fortune ſuffiſante pour être enfin reconnu dans la langue ; je réponds hardiment, ou qu'inſenſiblement ils prendront une forme analogique ; ou que leur forme actuelle les mènera petit à petit à un ſens tout autre que celui de leur inſtitution primitive, & plus analogue à leur forme ; ou qu'ils n'auront fait qu'une fortune momentanée, pour rentrer bientôt dans le néant d'où ils n'auroient jamais dû ſortir.
(*M.* BEAUZÉE.)

(N.) USAGE. Dans la manière de s'exprimer, comme dans celle de ſe vêtir, l'*Uſage* differe de la mode, en ce qu'il a moins d'inconſtance : mais l'*Uſage*, comme la mode, ne reconnoît pour régle que le goût ; & ſelon que les mœurs publiques, le caractere, & l'eſprit dominant rendent le goût d'une nation plus raiſonnable ou plus fantaſque, l'*Uſage* eſt auſſi plus ſenſé ou plus capricieux dans ſes variations.

Chez les peuples qui ne parlent que pour ſe faire entendre, la langue eſt preſque invariable ; & qu'elle ſuffiſe au commerce de la vie & de la penſée, c'en eſt aſſez : elle a pour eux le néceſſaire, & ils ignorent le ſuperflu.

Mais à meſure que, dans ſon langage, comme dans ſes vêtements, une nation ſe livre à l'attrait du luxe, & qu'en parlant pour ſon plaiſir, plus que pour ſes beſoins, elle s'occupe de l'élégance & de l'agrément de l'Élocution ; le déſir & le ſoin de plaire la rendent inquiète, curieuſe, incertaine dans la recherche de ſes parures : & de là les raffinements & les caprices de l'*Uſage*.

Cependant on obſerve que, de toutes les langues, celle qui a le plus donné à l'ornement & au luxe de l'expreſſion, la langue grèque, a été peu ſujète aux variations de l'*Uſage* ; & la différence de ſes dialectes une fois établie, on ne s'aperçoit plus qu'elle ait changé depuis Homère juſqu'à Platon. La langue d'Homère ſembloit douée, ainſi que ſes divinités, d'une jeuneſſe inaltérable ; on eût dit que l'heureux génie qui l'avoit inventée eût pris conſeil de la Poéſie, de l'Éloquence, de la Philoſophie elle-même, pour la compoſer à leur gré. Vouée aux grâces dès ſa naiſſance, mais inſtruite & diſciplinée à l'école de la raiſon, également propre à exprimer, & de grandes idées, & de vives images, & des affections profondes, à rendre la vérité ſenſible, ou le menſonge intéreſſant ; jamais l'art de flatter l'oreille, de charmer l'imagination, de parler à l'eſprit, de remuer le cœur & l'âme, n'eut un inſtrument ſi parfait. Pandore, embellie à l'envi des dons de tous les dieux, étoit le ſymbole de la langue des grecs.

Il n'en fut pas de même de celle des latins. D'abord rude & auſtère comme la diſcipline & comme les lois dont elle étoit l'organe, pauvre comme le peuple qui la parloit, ſimple & grave comme ſes mœurs, inculte comme ſon génie, elle éprouva les mêmes changements que le caractère & les mœurs de Rome. De ſa nature, elle eut ſans peine la force & la vigueur tragique qu'il falloit à Pacuvius, la véhémence & la franchiſe que demandoit l'éloquence des Gracques ; mais lorſqu'une Poéſie ſéduiſante, voluptueuſe, ou magnifique, en voulut faire uſage ; lorſqu'une Éloquence inſinuante, adulatrice, & ſervilement ſuppliante, voulut l'accommoder à ſes deſſeins : il fallut qu'elle prît de la molleſſe, de l'élégance, de l'harmonie, de la couleur ; & que, dans l'art de prêter au langage un charme intéreſſant & une douce majeſté, Rome devînt l'écolière d'Athènes, avant que d'en être l'émule. Ce qu'ont fait les latins pour donner de la grâce à une langue toute guerrière, eſt le chef-d'œuvre de l'induſtrie ; & dans les vers de Tibulle & d'Ovide, elle ſemble réaliſer l'allégorie de la maſſue d'Hercule, dont l'amour, en la façonnant, ſe fait un arc ſouple & léger.

Celles de nos langues modernes qui ſe ſont le plus tôt fixées, ſont l'eſpagnol & l'italien : l'une à cauſe de l'incurioſité naturelle des caſtillans, & de cette fierté nationale, qui, dans leur langue, comme en eux-mêmes, fait gloire d'une nobleſſe pauvre, & dédaigne de l'enrichir ; l'autre, à cauſe du reſpect trop timide que les italiens coquent pour leurs premiers grands écrivains, & de la loi prématurée qu'ils s'impoſèrent à eux mêmes de n'admettre, dans le bon ſtyle & dans le langage épuré, que les expreſſions conſignées dans les écrits de ces hommes célèbres. De telles lois ne conviennent aux arts qu'à cette époque de leur virilité où ils ont aquis toute leur force & pris tout leur accroiſſement : juſques là on ne doit contraindre cette intelligence inventive, qui élève l'induſtrie au deſſus de l'inſtinct ; & réduire les arts, comme l'on fait ſouvent, à leurs premières inſtitutions, c'eſt perpétuer leur enfance. La langue italienne ſe dit la fille de la langue latine ; mais elle n'a pas recueilli tout l'héritage de ſa mère ; l'Arioſte & le Taſſe même, à côté de Virgile, ſont des ſucceſſeurs appauvris.

Le même eſprit de liberté & d'ambition qui anime la Politique & le Commerce de l'Angleterre, lui a fait enrichir ſa langue de tout ce qu'elle a trouvé à ſa bienſéance dans les langues de ſes voiſins; & ſans les vices indeſtructibles de ſa formation primitive, elle ſeroit devenue, par ſes aquiſitions, la plus belle langue du monde. Mais elle altère tout ce qu'elle emprunte, en voulant ſe l'aſſimiler. Le ſon, l'accent, le nombre, l'articulation, tout y eſt changé; ces mots dépayſés reſſemblent à des colons dégénérés dans leur nouveau climat, & devenus méconnoiſſables aux yeux même de leur patrie.

Nous avons mis moins de hardieſſe, mais plus de ſoin à perfectionner notre langue: & s'il n'a pas été permis de la refondre, au moins a-t-on ſu la polir; au moins a-t-on ſu lui donner des tours mieux arrondis, des mouvements plus doux, des articulations plus faciles & plus nettes; & en même temps qu'elle a pris plus de ſouplieſſe & d'élégance, elle a de même aquis plus de nobleſſe & de dignité.

Cependant, quelque différente que ſoit la langue de Racine & de Fenélon, de celle de Bart & de Dubartas; il eſt encore poſſible, non de la rendre plus douce & plus mélodieuſe, au moins de l'enrichir, d'ajouter à ſon énergie, de la parer de nouvelles couleurs, d'en multiplier les nuances; & plus on en fait ſon étude, mieux on ſent qu'elle n'en eſt pas à ce point de perfection où une langue doit ſe fixer.

Comme vivante, elle eſt variable; mais elle l'eſt dans les deux ſens; elle peut aquérir & perdre; & cette alternative, on vouloit autrefois qu'elle dépendît de l'*Uſage* uniquement, abſolument, & ſans qu'il fût permis à la raiſon, dit Vaugelas, de lui oppoſer ſa lumiere.

Soyons moins ſuperſtitieux. Mais pour éviter un excès, ne donnons pas dans l'autre; & ſi l'on a trop accordé à l'autorité de l'*Uſage*, modérons-la, ſans oublier qu'elle a ſes droits, comme elle a ſes limites. Reconnoiſſons, avec Vaugelas, que l'*Uſage a fait beaucoup de choſes avec raiſon*, même beaucoup plus qu'on ne penſe. En effet, il y a dans la langue mille façons de parler qu'on attribue au pur caprice de l'*Uſage*, & dont la raiſon ſe découvre dans une Métaphyſique très-déliée, qui ſemble avoir conduit la multitude à ſon inſu, & qu'aperçoit celui qui examine la langue avec un œil philoſophique. Dans les irrégularités même que l'*Uſage* a reçues & qu'il a fait paſſer en loi, on remarque ſouvent que ce qui les a introduites, c'eſt qu'elles donnent à l'expreſſion plus de vivacité, de grâce, ou d'énergie; & juſques là rien n'eſt plus juſte que de ſe ſoumettre à l'*Uſage*.

Reconnoiſſons encore que, dans ce que l'*Uſage* a fait, ou *ſans raiſon*, ou même *contre la raiſon*, dès que le temps, l'exemple, la ſanction publique, durant un ſiècle de lumière, l'ont ratifié, l'ont confirmé, rien ne diſpenſe plus d'obſerver ſes lois poſitives, c'eſt à dire, ce qu'il preſcrit. Mais tenons-nous ſur la réſerve à l'égard de ce qu'il défend: car autant il ſeroit à craindre que la liberté ne fût ſans frein, autant il ſeroit dangereux que l'autorité fût ſans bornes. Et c'eſt dans le centre des Lettres, au milieu de leur république, & en préſence de leurs amis, que je viens réclamer leurs droits. (*Ce morceau a été lu dans une aſſemblée publique de l'Académie françoiſe.*)

Je dirai donc qu'en obſervant ce que l'*Uſage* aura preſcrit, on aura droit d'examiner ce qu'il lui plaira d'interdire; & cette reſtriction, que je crois devoir mettre à ſa puiſſance illimitée, eſt fondée ſur deux motifs.

1°. Quand l'*Uſage* preſcrit, ſa loi porte, il eſt vrai, quelque atteinte à la liberté, mais ne la détruit pas: je puis, par un détour, éluder ſa déciſion, & par une façon de parler qui me plaiſe, éviter celle qui me déplait; ce ſera une gêne, mais non pas une ſervitude. Il n'en eſt pas de même de ſes lois négatives: elles nous ôtent toute liberté de faire ce qu'elles défendent; & pour les éluder, il n'eſt point de détour.

2°. Si les lois poſitives de l'*Uſage* ſont défectueuſes, le mal eſt fait: la langue eſt telle; des hommes de génie n'ont pas laiſſé de la rendre éloquente, pleine de majeſté, d'élégance, & de grâces: il reſte à la parler comme eux; & c'eſt le cas de dire, avec Horace, *ainſi l'*Uſage *l'a voulu*. Mais à l'égard de ſes lois négatives ou prohibitives, rien n'eſt fixe, rien n'eſt conſtant; ce ſont les décrets d'un tyran bizarre, dont les dégoûts s'annoncent par des proſcriptions. *Cela ne ſe dit point, cela ne ſe dit plus*, telle eſt leur formole ordinaire. Mais ſi cela s'eſt dit, pourquoi ne plus le dire? mais ſi cela eſt bien dit en ſoi, quoiqu'on ne l'ait pas dit encore, pourquoi ne le diroit-on pas? La langue eſt-elle déja ſi riche & ſi complète, qu'elle n'ait plus rien à aquérir? a-t-elle une ſurabondance qui nous conſole de ſes pertes? Comment ſe fût-elle formée, ſi, depuis Joinville juſqu'à Fénélon, perſonne n'avoit oſé dire pour la première fois ce qu'on n'avoit pas encore dit? Comment ſe conſervera-t-elle, ſi, au lieu de ſe reproduire à meſure qu'elle ſe dépouille, ce n'eſt plus qu'un vieux arbre, dont les rameaux ſechés ſe briſent, & qui ne repouſſe jamais?

Quel eſt donc ce droit négatif, arbitraire, & indéfini, qu'on a laiſſé prendre à l'*Uſage*? & ſi l'expreſſion nouvelle ou rajeunie eſt douce à l'oreille, claire à l'eſprit, ſenſible à l'imagination; ſi la penſée la ſollicite, & ſi le beſoin l'autoriſe; ſi le tout en eſt animé, précis, naturel, énergique; ſi elle eſt conforme à la ſyntaxe & au génie de la langue; ſi elle ajoûte à ſa richeſſe; ſi par elle on évite une périphraſe trainante, une épithète lâche & diffuſe, ſi elle n'a point d'équivalent pour exprimer une nuance intéreſſante, ou dans le ſentiment, ou dans l'idée, ou dans l'image; où eſt la raiſon de ne pas l'employer?

Ce ſont les téméraires, dit Vaugelas, *qui inventent les mots comme les modes*. La parité n'eſt pas exacte: car, dans les modes, preſque tout eſt

de fantaiſie, de caprice, ou de vanité; au lieu que dans la langue, ainſi que dans les arts, l'invention a ſouvent pour objet la néceſſité, l'utilité, la beauté réelle. Alors où eſt la témérité d'ôſer être inventeur? Malherbe fut-il *téméraire*, lorſqu'il emprunta du latin *inſidieux* & *ſécurité*? & Deſportes, lorſqu'il tranſplanta dans notre langue le mot *pudeur*, pour exprimer cette eſpèce de honte délicate & timide, qui ſaiſit une âme innocente, ou une âme noble & ſenſible à la première idée de ce qui peut bleſſer ſa fierté ou ſa modeſtie; mot précieux, que La Fontaine a ſi bien mis à ſa place dans la fable des *deux Amis*? *Dévouloir*, propoſé par Malherbe, pour dire, *ceſſer de vouloir*, n'a pas été reçu; mais que deux ou trois bons écrivains l'euſſent adopté, il feſoit fortune, & la langue y gagnoit un mot clair & précis. Vaugelas regardoit *ſortir de la vie* comme un barbariſme; falloit-il que, ſur ſa parole, La Fontaine s'abſtint de dire, en parlant de la vieilleſſe,

Je voudrois qu'à cet âge
On *ſortît de la vie*, ainſi que d'un banquet?

C'etoit, nous dit ce même Vaugelas, *la plus ſaine partie de la Cour*, c'étoit *la plus ſaine partie des auteurs du temps*, qui étoient les arbitres de l'*Uſage*; & dans cette eſpèce d'ariſtocratie, compoſée de deux puiſſances ſouvent contraires l'une à l'autre, on ne ſavoit à laquelle obéir. Ainſi, une foule de mots qui manquoient à la langue & qu'on y vouloit introduire, étoient arrêtés au paſſage, & le plus ſouvent rebutés. *Féliciter* paroiſſoit barbare; *face* n'étoit pas du bon ſtyle; la Cour ne vouloit pas que l'on dît *ambitionner*; *ployer* choquoit l'oreille, c'étoit *plier* qu'il falloit dire; *tranſfuge* n'étoit point admis, non plus qu'*inſulter* & qu'*inſulte*.

Heureuſement vinrent des hommes qui ſurent donner à la langue plus d'aiſance & de liberté, & en même temps plus d'autorité & de conſiſtance à l'*Uſage*. *Les grands hommes du ſiècle paſſé*, dit Voltaire, *ont enſeigné à penſer & à parler*. Ce fut d'abord l'auteur de *Cinna*, des *Horaces*, de *Polyeucte*, & après lui La Rochefoucault, le cardinal de Retz, Paſcal, Boſſuet, Bourdaloue, Molière, Péliſſon, Boileau, Racine, Fénélon, La Bruyère, qui formèrent l'eſprit, la langue, & le goût de la nation.

On voit alors comment l'*Uſage*, en ſe fixant, put aquérir une autorité légitime; & comment les juges naturels de la langue uſuelle, formés à l'école des maîtres de la langue écrite, purent prétendre à juger celle-ci. Mais ce droit aquis à une nation cultivée ne s'étend pas juſqu'à interdire aux artiſans de la parole toute eſpece d'innovation: & s'il arrivoit que le goût devînt trop minutieux, trop efféminé, trop timide, ou que la fantaiſie, le caprice, la vanité du faux bel eſprit, vouluſſent marquer à leur gré les bornes de la langue écrite, & défendre au génie de les paſſer; je ne préſume pas qu'il dût à leur défenſe une aveugle docilité.

Un goût délicat & craintif ſe croit le goût par excellence, lorſqu'il s'abſtient de ce qui peut déplaire; mais un goût très-ſupérieur ſeroit celui qui haſarderoit, avec une hardieſſe éclairée, ce qui, après avoir déplu quelques moments, ſeroit fait pour plaire toujours.

Je dirai plus encore: dans un Public imbu d'une ſaine Littérature, ce ne ſera jamais ni au plus grand nombre ni à l'élite des bons eſprits, que l'on riſquera de déplaire par d'heureuſes innovations, par des rénovations utiles. Ce ſont toujours des hommes indignes d'être libres, qui veulent que chacun ſoit eſclave comme eux. Mais qu'a de commun la timide inertie de leur inſtinct avec la noble audace du génie?

C'eſt un Scudéri qui défend à l'auteur du *Cid*, à Corneille, de dire:

Plus l'*offenſeur* eſt cher, plus eſt grande l'offenſe.
Je dois à ma maîtreſſe, auſſi bien qu'à mon père.
Je rendrai mon ſang pur comme je l'ai reçu.
On l'a pris *tout bouillant* encor de ſa querelle.

C'eſt Scudéri qui prétend qu'*arborer des lauriers*, *gagner des combats*, *inſtruire d'exemple*, ne ſont pas des phraſes françoiſes. Et voilà le modèle de cette foule de Critiques dont Racine fut aſſailli, lors même qu'il portoit la langue à ſon plus haut degré de gloire. Ce qu'on admire aujourdhui dans ſon ſtyle, comme les hardieſſes d'un maître, lui étoit reproché de ſon temps, comme les fautes d'un écolier. O Subligni, tu prétendois ſavoir la Grammaire mieux que Racine! Ainſi, l'œil louche de l'Envie, ou l'œil trouble de l'Ignorance, en examinant les écrits des grands hommes vivants, y prend pour des incorrections les élégances les plus exquiſes; & c'eſt toujours l'*Uſage* que le faux goût met en avant, comme ſi l'homme de génie n'avoit jamais droit de parler ſans l'*Uſage* & avant l'*Uſage*.

Il y a dans notre langue, de l'aveu même de Vaugelas, une infinité de phraſes qui ſont les dépouilles des langues ſavantes, & qui, accommodées à ſon génie, ſont une partie de ſes richeſſes. Or je demande à Vaugelas: Ces façons de parler, & toutes celles qui de la langue écrite paſſent dans la langue uſuelle, ou qui reſtent comme en réſerve dans le tréſor de la Poéſie & de l'Éloquence, qui nous les a données? Ne ſont-ce pas les gens de Lettres? & n'eſt-ce pas ſurtout en cela que conſiſte cette invention du ſtyle, qui caractériſe & diſtingue nos plus grands écrivains, & nommément cet Amyot, que Vaugelas a tant loué? Or ſi Amyot fut louable d'avoir ôſé les inventer, ces expreſſions heureuſes que nous avons laiſſé vieillir, pourquoi celui qui les rajeuniroit ſeroit-il ſi répréhenſible?

Que l'on ſoit ſoumis à l'*Uſage* dans les formules établies, comme dans l'emploi des articles, des particules, & des pronoms; rien de tout cela n'eſt gênant: & de toutes les difficultés grammaticales dont Vaugelas s'eſt occupé, il n'y en a peut-être

Digitized by Google

pas une qui intéreſſe ſérieuſement la Poéſie ou l'Éloquence. Mais ce qui peut contribuer à la richeſſe de l'expreſſion, à ſa délicateſſe, ou à ſon énergie, toutes ces façons de parler, qui, négligées dans la langue uſuelle, ne laiſſent pas d'avoir leur place & leur utilité dans la langue écrite, ſoit pour l'idée, ſoit pour l'image, ſoit pour la préciſion, le nombre, & l'harmonie, ſont-elles condamnées à ne jamais revivre? & l'Éloquence & la Poéſie n'ont-elles plus aucun eſpoir de recouvrer les larcins que leur a faits l'*Uſage*, ou plus tôt que leur a faits l'oubli? Car le plus grand nombre de ces phraſes & de ces mots perdus pour elles, ont été délaiſſés plus tôt que rebutés; & l'on ne s'en ſert plus, par la ſeule raiſon qu'on a ceſſé de s'en ſervir.

Lorſque les grands écrivains ne ſont plus, on nous les cite comme des modèles de déférence & de docilité pour les déciſions de l'*Uſage*. On ne ſait pas où l'on oublie, combien de fois ils ſe ſont permis ce que l'*Uſage* n'approuvoit pas. On ne ſait pas, en lui cédant, combien il leur en a couté de dégoûts & de ſacrifices; combien de fois, dans l'expreſſion des mouvements de l'âme ou des ſaillies du caractère, ils ont envié l'énergie, la franchiſe, le naturel, le tour vif & rapide de la langue du peuple; combien de fois ils ont ſoupiré après la libeſté de l'imagination & de la plume de Montaigne. Quoi qu'il en ſoit, ſi de grands écrivains ont méconnu leur aſcendant & ſe ſont fait un devoir trop étroit de céder à l'*Uſage*, lorſqu'ils auroient voulu & dû lui réſiſter; c'eſt un excès de modeſtie, dont nous les louons à regret, comme d'une vertu timide.

Rien ou preſque rien de la langue de Paſcal n'a vieilli: cela prouve ſans doute un goût pur & ſévère, mais trop ſevère & trop exquis. Paſcal, en épurant la langue, l'a, pour ainſi dire, paſſée à un tamis trop fin. Il n'a pas aſſez conſervé de la ſubſtance de Montaigne. On trouve à celui-ci une force & une ſaveur préférable à la pureté même. Ce n'eſt pas que ſon vieux langage n'eût grand beſoin d'être purgé, & que la langue, dans ſon état actuel, ne ſoit mille fois préférable: elle a plus de clarté, d'aiſance, de nobleſſe, de décence & de dignité, de délicateſſe & de grâce, d'harmonie & de coloris; mais ſon élégance a trop pris ſur ſa vigueur; ſes poliſſeurs l'ont affoiblie; elle a perdu de ſa naïveté, de ſa concision, & de ſon énergie; & je crois qu'il étoit poſſible d'en perfectionner les formes, & d'en moins altérer le fond.

Je ne mets certainement pas au nombre de ſes pertes la rouille qu'elle a dépoſée, les inverſions dures, les tours forcés, les locutions mal conſtruites, les termes bas ou pédanteſques, d'un ſon déplaiſant, d'un ſens louche, d'une articulation pénible, ou qui avoient de l'affinité avec des objets dégoûtants; & je ne reproche à l'*Uſage* que d'avoir manqué trop ſouvent de diſcernement dans ſon choix.

Mais à meſure qu'il rebutoit une foule de tours naïfs, qu'on ne retrouve plus que dans La Fontaine, un grand nombre de tours vigoureux & coupés, & de phraſes ſubſtantielles, qui ſont perdues depuis Montaigne, une multitude de mots harmonieux, ſenſibles, faits pour parler à l'âme, faits pour plaire à l'oreille; je demande comment des hommes qui, en fait de goût, diſpoſoient de l'opinion, ont pu laiſſer périr tant de richeſſes? Qui les eût empêchés de les conſerver dans leur ſtyle?

La Cour, dont le langage roule ſur un petit nombre de mots, la plupart vagues & confus, d'un ſens équivoque ou à demi-voilé, comme il convient à la politeſſe, à la diſſimulation, à l'extrême réſerve, à la plaiſanterie légère, à la malice raffinée, ou à la flatterie adroite; la Cour a pu, dans tous les temps, négliger une infinité d'expreſſions naïves ou franches, dont elle n'avoit pas beſoin. Le monde poli & ſuperficiel, qui ſuit l'exemple de la Cour, & qui croit qu'il eſt du bon ton de parler de tout froidement, légèrement, à demi-mot, ſans chaleur & ſans énergie; ce monde, dis-je, a dû laiſſer tomber tout ce qui n'étoit pas de ſa langue uſuelle. L'expreſſion fine & piquante a dû lui être chère; il l'a dû conſerver: il a dû conſerver de même le langage du ſentiment dans toute ſa délicateſſe, comme eſſentiel au caractère de politeſſe & de galanterie, qui eſt la ſurface de ſes mœurs. Mais ſon Dictionnaire n'a pas dû s'étendre au delà du cercle de ſes beſoins; & mille façons de parler, néceſſaires à l'homme qui penſe fortement & qui veut s'exprimer de même, à l'homme qui s'affecte d'un ſentiment paſſionné ou d'une image pathétique, & qui veut rendre ce qu'il ſent, en deux mots, le langage de l'Éloquence & de la Poéſie n'a pas dû trouver dans le monde des obſervateurs bien zélés. Mais en négligeant des richeſſes qui leur étoient inutiles, la Cour & le monde feſoient-ils une loi de les abandonner comme eux? Et ceux à qui toutes les couleurs, toutes les nuances de la langue étoient ſi précieuſes, n'auroient-ils pas été au moins bien excuſables de ne pas les laiſſer périr?

La langue uſuelle ſe trouve riche, parce qu'elle fournit abondamment au commerce intérieur de la ſociété: mais la langue écrite ne laiſſe pas d'être indigente & néceſſiteuſe, parce que ſes beſoins s'étendent au dehors. Tous les jours elle eſt obligée de correſpondre à des mœurs étrangères, à des *Uſages* qui ne ſont plus: tous les jours l'hiſtorien, le poëte, le philoſophe ſe tranſplante dans des pays lointains, dans des temps reculés; & que deviendra-t-il, ſi ſa langue n'eſt pas cosmopolite comme lui, ſi elle n'a pas les analogues & les équivalents de celles des pays & des temps qu'il fréquente? Que deviendra ſurtout le traducteur d'un écrivain aſſez habile pour avoir mis en œuvre toutes les richeſſes de ſa propre langue? Il en eſt qu'il eſt impoſſible de traduire fidèlement; & la raiſon n'en eſt que trop ſenſible: c'eſt que les langues, dont le but commun devroit être une parfaite correſpondance, ſe ſont enorgueillies de leurs propriétés, & ont négligé leur com-

Digitized by Google

merce. Ce qui dans l'une ſurabonde, manque dans l'autre; & réciproquement. Ce ſont, pour changer de figure, des palettes de peintres, qui n'ont pas les mêmes couleurs; & c'eût été aux gens de Lettres à s'en apercevoir & à les aſſortir. C'eſt ce qu'ont fait Montaigne, Amyot, La Fontaine, ſouvent Racine. Leur langue eſt conquérante; elle prend les tours & les formes des langues éloquentes & poétiques qu'elle a pour adverſaires, comme les romains empruntoient les armes de leurs ennemis.

Si, plus aſſervis à l'*Uſage*, nous renonçons à ce droit de conquête, au moins que ne conſervons-nous ce que nos pères ont aquis? Et ſans parler des phraſes que nous avons perdues (car ce détail nous mèneroit trop loin), par quelle complaiſance avons-nous renoncé à une infinité de mots ou négligés, ou rebutés, ou, ſi je l'ôſe dire, dégradés de nobleſſe par le caprice de l'*Uſage*?

Val, par exemple, n'eût-il pas dû garder ſa place dans de beaux vers, comme *vallon*? *Ombreux* n'avoit-il pas ſa nuance à côté de *ſombre*, & *rais* à côté de *rayons*? *Labeurs*, au figuré, ne valoit-il pas bien *travaux*, & pour le ſens & pour l'oreille? Quel goût aſſez bizarre auroit pu rebuter *blondir*? *Soulagement* eſt-il plus doux que *lénitment*, qu'*allègement*, ou qu'*allégeance*? *Alléger* lui-même, en parlant de peines, auroit-il dû être interdit au langage du ſentiment? *Dévaler* devoit-il être moins durable que *ravaler*, dérivé de la même ſource? *Se prendre* exprime une action plus forte que *s'attacher*; pourquoi *ſe détacher* eſt-il plus noble que *ſe déprendre*? Et *ſecouer*, dont le ſon eſt ſi foible, a-t-il bien remplacé *brandir*? *Aventureux* n'auroit-il pas dû ſe ſoutenir à côté d'*aventure*? Et puiſqu'on a détourné le ſens de *délayer*, ne falloit-il pas conſerver, à *délai*, ſon verbe *dilayer*, qui valoit mieux que *erainer en longueur*, & qui n'a pas d'autre ſynonyme? Ne falloit-il pas laiſſer à *émouvoir*, *émoi*? à ſe *ſouvenir*, *ſouvenance*? *Bruit* n'eût-il pas dû garder *bruire*, dont on a retenu *bruyant*? Pourquoi *fallacieux* a-t-il péri depuis Corneille, & *affres* depuis Boſſuet? Pourquoi l'*Uſage* a-t-il conſervé *oubli*, & abandonné *oublieux*? Pourquoi du verbe *ſimuler* n'avons-nous que le participe, & ne diſons-nous pas, comme les latins, *ſimuler* & *diſſimuler*? *Feindre* exprimeroit les menſonges de l'imagination; *ſimuler* exprimeroit les menſonges du ſentiment ou de la penſée. Pourquoi *loiſible*, nuance fine & délicate de *permis*, n'eſt-il plus du haut ſtyle? Pourquoi dit-on *durable*, & ne dit-on plus *perdurable*, qui l'agrandit? Pourquoi *calamité*, & non *calamiteux*? *peuple*, & non *populeux*? Pourquoi *prépondérant*, & non pas *pondérant*, qui nous ſeroit ſi néceſſaire, & auquel ni *grave*, ni *lourd*, ni *peſant* ne peuvent ſuppléer? Car *pondérant* ſe diroit du ſtyle; il ſe diroit de l'Éloquence; il ſe diroit de l'eſprit même: & ce ſeroit tonte antre choſe qu'un ſtyle *peſant*, qu'une Éloquence *grave*, qu'un eſprit *lourd*. On croit n'avoir perdu que des ſynonymes, & l'on ſe trompe. *Écumant* ſe diroit des vagues; *écumeux* ſe diroit de l'écueil ou du rivage blanchi d'écume: pourquoi l'avoir abandonné? *Diſcord*, dans ſes trois ſens, ne devroit-il pas être inſéparable de *diſcorde*; & ne devoit-on pas dire encore *un caractère inégal & diſcord*, *des eſprits divers & diſcords*, *les diſcords qui troublent le monde*? *Apre* donnoit *exaſperer*; *entrave* donnoit *entraver*; pourquoi l'un de ces mots a-t-il vieilli, & non pas l'autre? Pourquoi *félon* & *félonie* ne ſe trouvent-ils plus que dans le code criminel? *Loyal* & *déloyal*, *loyauté* & *déloyauté* auroient-ils dû jamais être bannis du langage héroïque? *Fervent* devoit-il être exclu du langage de l'amitié? devoit-il l'être de celui de l'amour, à qui d'ailleurs on a laiſſé tous les caractères du culte? *Déhonté* ne devoit-il pas ſe dire auſſi long temps que *honte*? *Inſtabilité* devoit-il être plus heureux qu'*inſtable*? & *importun* plus heureux qu'*opportun*? Pourquoi a-t-on perdu le pluriel de *jeuneſſe*, qui exprimoit ſi bien d'un ſeul mot les illuſions, les erreurs, les folies de ce bel âge? Si *Cour* & *Courtiſan* ſont nobles, pourquoi leurs analogues, *courtois* & *courtoiſie*, ne ſont-ils plus du même ton? Quel mot remplacera *lieſſe*, pour exprimer une douce joie & la volupté du bonheur?

Qu'on ſe donne la peine de remettre à leur place quelques-uns de ces mots, & qu'on ſe demande à ſoi-même s'ils feroient tache dans le ſtyle.

Suppoſons, par exemple, que, pour exprimer la chute de ce qui roule ou gliſſe par une longue pente, avec lenteur & ſans boudis, on employât le vieux mot *dévaler*,

Les neiges par monceaux *dévaloient* des montagnes:

ne ſeroit-ce pas une image de plus? Si on feſoit dire à un homme affligé, qu'il trouve à ſa douleur une douce *allégeance*, qu'on applique à ſes maux un foible *lénitment*; ſi l'on diſoit d'une province, qu'elle n'étoit pas *populeuſe* de ſa nature, mais qu'elle a été *peuplée* par l'induſtrie & le commerce:

Si l'on diſoit que tout ce qui dépend de la fortune ou de l'opinion eſt *inſtable* comme elles;

Qu'une longue *ſouvenance* du paſſé éclaire un vieillard ſur l'avenir, & qu'il la tourne en prévoyance;

Qu'en Politique, la diſſimulation eſt permiſe, mais non pas la *ſimulation*;

Que, dans les temps *calamiteux*, l'humeur du peuple s'*exaſpère*; qu'il faut le contenir, mais non pas l'*entraver*;

Que d'élever un homme, en un inſtant, du rang *infime* au rang ſuprême, ce n'eſt qu'un jeu pour la fortune;

Qu'un riche étale ſon opulence avec un orgueil *outrageux*;

Que le caractère du peuple eſt uniforme dans les pays du deſpotiſme, & qu'il eſt *multiforme* dans les pays de liberté :

Si l'on diſoit qu'un homme déshonoré, mais Impudent, lève un front *déhonté* contre la renommée :

Si l'on diſoit,

Les temps *calamiteux* ſont féconds en grands hommes ;
Qu'attendez-vous d'un homme *oublieux* des bienfaits ?
Le Ciel enfin pour nous ſera-t-il *exorable* ?
Il parvint à la gloire à force de *labeurs* ;
Reſpirer la fraicheur des *ombreuſes* vallées ;
Les vents *bruyoient* au loin dans les forêts profondes.
Ils ont de leurs *diſcords* fatigué l'univers ;
De ſes *rais* argentés Diane ſe couronne ;
Les épis ondoyants commençoient à *blondir* :

Parleroit-on une langue étrangère ? ne ſeroit-on pas entendu ? ne le ſeroit-on pas même avec le plaiſir qu'on éprouve à retrouver des biens que l'on croyoit perdus, & qu'on a long temps regrettés ?

Mais un tort bien plus ſérieux & d'une conſéquence plus étendue, que font à la langue les lois prohibitives de l'*Uſage*, c'eſt de la dégrader, & de rendre inutile au langage noble & ſoutenu la meilleure partie de ſes richeſſes. Les bons écrivains la décorent de nouvelles tranſlations de mots & de nouvelles alliances ; mais ſon vrai fonds, ſes termes propres, ſes analogues, ſes ſynonymes, ſes diminutifs, ſes primitifs, ſes dérivés, &, ſi j'ôſe le dire enfin, ſes richeſſes de première néceſſité périſſent tous les jours pour l'orateur & le poète : or ce ſeroit à conſerver cette partie ſi précieuſe du langage de la Poéſie & de l'Éloquence, qu'on devroit donner tous ſes ſoins.

Une communication habituelle entre les différentes claſſes de la ſociété, fait que la langue du peuple dérobe tous les jours quelque choſe à celle d'un monde plus cultivé ; & celle-ci, pour ſe dédommager, uſurpe auſſi tous les jours quelques termes du langage plus relevé de l'Éloquence & de la Poéſie. Ainſi, par degrés, l'héroïque devient familier, le familier devient populaire : en ſorte que la langue écrite eſt, à l'égard de la langue uſuelle, comme une île au milieu d'un fleuve, qui la ronge inſenſiblement & finira par la ſubmerger.

Ce qu'Horace a dit de la vie, on peut le dire de la langue :

« Tous les ans, dans leurs cours, nous font quelques larcins ».

Le terme propre eſt devenu commun : le tour naturel eſt uſé ; l'épithète la plus hardie & la plus forte n'eſt plus qu'un mot paraſite & vague ; l'expreſſion figurée eſt ternie ; l'élégance a perdu ſa fleur ; & ſi l'on veut donner au ſtyle un peu d'éclat, il faudra bientôt tirer de loin des mots auxiliaires, accumuler des métaphores, enfin ſe rendre étrange, de peur d'être commun en oſant être naturel.

Que faire donc pour retarder au moins cette dégradation ſucceſſive & continuelle ? Oppoſer à l'*Uſage* la même force de réſiſtance pour retenir ce qu'il veut rebuter, qu'on lui oppoſe quelquefois pour rebuter ce qu'il veut introduire. Ne voit-on pas quel eſt le ſort de ces mots aventuriers, dont parle La Bruyère, qui courent le monde pour tenter fortune, & qui, après une vogue éphémère, ſont délaiſſés & tombent dans l'oubli ? Pourquoi donc, ſi le bon eſprit & le bon goût font périr les mots qu'ils dédaignent, n'auroient-ils pas le droit de faire vivre les mots qu'ils auroient adoptés, ſi ces mots ont de l'harmonie, de la clarté, de la couleur, & une nobleſſe naturelle, je veux dire de l'analogie avec des idées & des images nobles, ſans nulle affinité avec des objets rebutants ?

Le peuple, dit-on, s'exprime ainſi. Eh bien, alors le peuple s'exprime noblement. Où en ſerions-nous ſi l'écrivain, même le plus élégant, ne devoit rien dire comme le peuple ? Une grande partie de la langue eſt commune à tous les états ; & cette eſpèce de domaine public eſt plus ou moins étendu, ſelon le caractère & l'eſprit de la multitude. Le peuple d'Athènes parloit la langue de Théophraſte, & croyoit même la parler mieux que lui. Le peuple romain, du temps de Scipion, ne parloit pas la langue de Térence ; mais avant même le règne d'Auguſte, il étoit, en fait de langage, ſi difficile & ſi ſévère, qu'il intimidoit ſes orateurs. Le peuple de Toſcane parle aujourd'hui l'italien le plus pur. Les payſans de la Caſtille parlent leur langue dans toute ſa nobleſſe. Par quelle vanité voulons-nous que, dans la nôtre, tout ce qui eſt à l'*Uſage* du peuple contracte un caractère de baſſeſſe & de vileté ? Faut-il qu'une reine diſe *bon jour* en d'autres termes qu'une villageoiſe ?

Partout ſans doute, & dans tous les temps, il y a des façons de parler qu'il faut laiſſer au peuple, & qui n'appartiennent qu'à lui, parce qu'elles ſont analogues aux idées qui lui ſont propres, & qu'elles tiennent à ſes coutumes, à ſes travaux, ou à ſes mœurs : mais ce qui n'a pas ces raports excluſifs, & qui n'a rien de rebutant ni pour l'eſprit ni pour l'oreille, appartient à toute la langue.

Quel ſera donc, dira quelqu'un, le caractère diſtinctif du langage élevé, du haut ſtyle ? Une réſerve ſemblable à celle que je viens d'aſſigner au langage du peuple, c'eſt à dire, un grand nombre de termes & d'images excluſivement analogues aux mœurs, aux habitudes, à la façon de voir, de penſer & d'agir des hommes d'un rang élevé. Mais à cet apanage réſervé à leur claſſe, elle joindra la jouiſſance de tout le domaine commun, d'où la vanité veut l'exclure, & qu'une fauſſe délicateſſe lui conſeille d'abandonner.

Quoi ! parce que le peuple dit tous les jours : *Comment faire ? vous ſavez ſa coutume ; pouſſer*

Digitized by Google

à bout quelqu'un ; être inſtruit de ce qui ſe paſſe ; prendre ſon chemin vers un endroit : parce qu'il dit, *vous qui parlez pour lui ; attendroit-il ſi tard ; prenez votre parti ;* & mille choſes qu'on ne peut dire autrement que le peuple, ſans les dire plus mal que lui ; faut-il pour cela que ces façons de parler, ſimples & naturelles, ſoient interdites à la Poéſie ? Falloit-il que Racine (de qui je les emprunte) ſe les refusât au beſoin ? Ne voit-on pas qu'entremêlées avec des termes & des images d'un ton plus haut, elles donnent au ſtyle un air de vérité, de naïveté, qu'il n'auroit pas s'il étoit plus tendu ? C'eſt l'artifice qu'Ariſtote enſeigne aux poëtes pour ſauver l'invraiſemblance du merveilleux, que d'y mêler des choſes ſimples & communes, afin, dit-il, que la croyance accordée à ce qui eſt naturel, ſe communique à ce qui ne l'eſt pas. Il en ſera de même de la vraiſemblance du langage, ſi le naturel s'y marie avec le rare & le merveilleux.

Qu'on affecte au contraire de ſe tenir ſans ceſſe au deſſus du ton familier, bientôt on ne parlera plus que par figures accumulées ; & la langue écrite le ſera ſi artiſtement & ſi pompeuſement, qu'elle ne ſera plus aucune illuſion. *Il faut*, nous dit Voltaire, *qu'une métaphore ſoit naturelle, vraie, lumineuſe* (& il ajoûte), *& qu'elle échape à la paſſion.* Or comment peut-elle paroître échaper à la paſſion, ſi la paſſion en eſt prodigue, & ſi ſon langage n'eſt qu'un amas de figures accumulées & de termes évidemment recherchés & tirés de loin ?

L'expreſſion ne doit jamais être plus ſimple que lorſque la penſée ou le ſentiment eſt ſublime : or tout ce qui eſt ſimple dans une langue y devient néceſſairement familier par le progrès de l'imitation. L'on voit même que parmi nous, ſoit au Théâtre, ſoit dans les livres, ſoit dans le monde, le peuple a déja pris les expreſſions les plus fortes de la Poéſie & de l'Éloquence ; un accident le fait *frémir ;* une calomnie lui fait *horreur ;* un caractère lui paroît *odieux, déteſtable, atroce ;* un artiſan eſt *déſolé, déſeſpéré* de s'être fait attendre ; il eſt *pénétré, confondu, inconſolable*, &c. Il ne faut donc pas s'imaginer que tout ce qui devient familier au peuple ſoit populaire ; & en dépit de l'*Uſage* & de ſes abus, la langue noble a droit de conſerver, non ſeulement ce qui lui eſt propre, mais ce qui doit lui être commun avec tous les autres langages.

Cependant l'art d'écrire, comme tous les arts d'agrément, doit s'occuper du ſoin de plaire à ce Public qui s'eſt rendu l'arbitre de la langue. Il eſt donc inutile d'examiner, me dira-t-on, ſi le caprice & la fantaiſie, ou la réflexion & le goût, préſident à ſes déciſions ; & dès que la langue eſt l'inſtrument des arts deſtinés à lui plaire, il faut la parler à ſon gré.

C'eſt là, je crois, l'objection la plus forte qu'on puiſſe faire en faveur de l'*Uſage ;* & je conviens qu'elle eſt ſans réplique pour les ouvrages dont le ſuccès dépend de l'émotion ſimultanée du Public aſſemblé : car dans ces aſſemblées l'*Uſage* eſt dans toute ſa force & dans la plénitude de ſon autorité ; il y décide, & ne raiſonne pas ; & il falloit tout l'art de Racine, tout l'aſcendant de Boſſuet, pour riſquer au Théâtre & dans la Chaire d'éloquentes témérités.

Mais hors de là, & dans des écrits jugés par des lecteurs iſolés & tranquiles, pourquoi, ſi l'on eſt sûr d'avoir pour ſoi la raiſon & le goût, n'ôſeroit-on parler d'après ſoi-même & pour le petit nombre ? L'*Uſage*, comme l'opinion, exiſte, ſans que l'on puiſſe dire quelle en eſt l'origine ni quelle en ſera la durée. C'eſt une aſſimilation de langage, comme l'opinion eſt une aſſimilation d'idées, l'une & l'autre le plus ſouvent fortuite & paſſagère, ſans autre cauſe que l'exemple, ſans autre lien qu'une adhéſion ſuperficielle des eſprits. Si donc l'homme qui veut penſer avec une liberté ſage, commence par ſe dégager du pouvoir de l'opinion, & ôſe lui-même s'en rendre juge ; pourquoi l'homme qui veut écrire avec une noble franchiſe, ne commence-t-il pas de même par ſoumettre l'*Uſage* à ſon propre examen ? Comment veut-on que la parole ſuive le vol de la penſée, ſi, tandis que l'une ſera libre, l'autre eſt chargée de liens ? Cela me rappelle un emblême, où un aigle attaché à un vieux trone de chêne, s'efforçoit de prendre l'eſſor ; ſes ailes étoient déployées, mais ſon corps étoit enchaîné.

Lorſque le goût du temps a paru aux hommes de génie dans tous les arts, ou trop timide ou trop frivole, qu'ont fait ces grands artiſtes ? Ils ſe ſont recueillis, retirés de leur ſiècle, & ſe ſont mis devant les yeux les grands exemples du paſſé, pour être dignes, en les imitant, des ſuffrages de l'avenir. Pourquoi donc l'écrivain ſolitaire & indépendant, qui ne ſera jamais livré au mouvement de la multitude, & qui n'aura pour juge qu'un lecteur iſolé & ſolitaire comme lui, n'auroit-il pas le même courage que le peintre & que le ſtatuaire a dans ſon atelier ? Son ſtyle y prendra, je le ſais, un caractère un peu ſauvage ; mais je ſais bien auſſi qu'il en aura une vigueur plus mâle, une vérité plus naïve, enfin plus d'abondance, plus de sève, & plus de ſaveur.

J'entends ici les vrais amis du goût & les zélés conſervateurs de la pureté du langage, me demander ſi, en accordant aux écrivains cette liberté légitime que je ſollicite pour eux, on n'ouvrira point la barrière à une licence immodérée, & ſi je penſe qu'il en réſulte plus d'avantages que d'abus ?

A cela je réponds, que l'éternel écueil de la liberté c'eſt la licence, & que la liberté n'en eſt pas moins le premier bien des arts, comme le premier bien des hommes. Je réponds, qu'il importe peu que les mauvais écrivains en abuſent, pourvu que les bons en profitent : car ce n'eſt jamais à la foule qui va périr, mais au petit nombre qui

doit vivre, qu'il faut penſer en s'occupant des arts. Un écrivain judicieux ſentira mieux que je n'ai pu le dire, à quelles conditions il peut ôſer ce que l'*Uſage* lui défend ou ne lui permet point encore; & celui à qui la nature aura refuſé ce diſcernement juſte & ſain, cette ſagacité d'intelligence & de timent qui fait l'homme de goût, celui-là, dis-je, n'a pas beſoin, pour mal écrire, qu'on lui en facilite les moyens.

Qu'il ſe rencontre, par exemple, un de ces eſprits vains & vagues, qui, pour déguiſer leur foibleſſe & leur inanité, s'efforcent de produire des mots en guiſe de penſées, & qui, n'ayant que des idées communes, les fardent & les enluminent pour leur donner un air de ſingularité; rien ne l'empêchera de ſe faire un langage auſſi bizarrement conſtruit que péniblement travaillé.

Qu'il ſe rencontre un cerveau brûlant, d'une chaleur ſtérile & ſans lumière, comme celle d'un ſable aride; un de ces hommes qui, ſans talent, veulent ſe donner du génie; rien ne l'empêchera de ſe former un ſtyle auſſi obſcur, auſſi incohérent, auſſi informe que ſes penſées. Avec des notions ſuperficielles & confuſes, il tâchera de ſe montrer profond; vigoureux & hardi, avec des idées foibles; plein de verve & d'enthouſiaſme, avec une âme ſans reſſort & une imagination ſans élans: il cherchera la nouveauté, la hardieſſe, l'énergie, dans un mélange monſtrueux de mots étrangers l'un à l'autre, & d'images incompatibles; & donnant ſa bizarrerie pour de l'originalité, je crois l'entendre s'applaudir d'avoir un langage qui n'eſt qu'à lui. Tant mieux qu'il ne ſoit qu'à lui ſeul. Mais eût-il des imitateurs, des admirateurs même, pourquoi s'en mettre en peine? Jetons les yeux ſur le paſſé; & de ces productions ſauvages dont le vaſte champ de la Littérature fut hériſſé dans tous les temps, regardons ce qui reſte: obſervons à quel petit nombre de bons eſprits & de bons écrivains tient la gloire de tout un ſiècle; & pourvu que ceux-là proſpèrent, laiſſons la foule des faux talents ſe débattre dans les liens de l'*Uſage* ou s'en échaper, n'éviter la baſſeſſe & la trivialité que par l'enflure & l'extravagance, & ne faire un moment quelque bruit qu'en paſſant de l'obſcurité dans l'oubli. (*M. MARMONTEL.*)

USAGE, COUTUME. *Synonymes.* L'*Uſage* ſemble être plus univerſel. La *Coutume* paroît être plus ancienne. Ce que la plus grande partie des gens pratique, eſt un *Uſage*. Ce qui s'eſt pratiqué depuis long temps eſt une *Coutume*.

L'*Uſage* s'introduit & s'étend. La *Coutume* s'établit & aquiert de l'autorité. Le premier fait la mode; la ſeconde forme l'habitude. L'un & l'autre ſont des eſpèces de lois, entièrement indépendantes de la raiſon dans ce qui regarde l'extérieur de la conduite.

Il eſt quelquefois plus à propos de ſe conformer à un mauvais *Uſage*, que de ſe diſtinguer même par quelque choſe de bon. Bien des gens ſuivent la *Coutume* dans la façon de penſer comme dans le cérémonial; ils s'en tiennent à ce que leurs mères & leurs nourrices ont penſé avant eux. (*L'abbé GIRARD.*)

USURPER, ENVAHIR, S'EMPARER. *Syn.* *Uſurper*, c'eſt prendre injuſtement une choſe à ſon légitime maître, par voie d'autorité & de puiſſance: il ſe dit également des biens, des droits, & du pouvoir. *Envahir*, c'eſt prendre tout d'un coup par voie de fait quelque pays ou quelque canton, ſans prévenir par aucun acte d'hoſtilité. *S'emparer*, c'eſt préciſément ſe rendre maître d'une choſe, en prévenant les concurrents & tous ceux qui peuvent y prétendre avec plus de droit.

Il ſemble auſſi que le mot d'*Uſurper* renferme quelquefois une idée de trahiſon; que celui d'*Envahir* fait entendre qu'il y a du mauvais procédé; que celui de s'*Emparer* emporte une idée d'adreſſe & de diligence.

On n'*uſurpe* point la couronne, lorſqu'on la reçoit des mains de la nation. Prendre des provinces dans le cours de la guerre, c'eſt en faire la conquête, & non pas les *envahir*. Il n'y a point d'injuſtice à s'*emparer* des choſes qui nous appartiennent, quoique nos droits & nos prétentions ſoient conteſtés. (*L'abbé GIRARD.*)

UTILITÉ, PROFIT, AVANTAGE. *Synon.* L'*Utilité* naît du ſervice qu'on tire des choſes. Le *Profit* naît du gain qu'elles produiſent. L'*Avantage* naît de l'honneur ou de la commodité qu'on y trouve.

Un meuble a ſon *Utilité*. Une terre raporte du *Profit*. Une grande maiſon a ſon *Avantage*.

Les richeſſes ne ſont d'aucune *Utilité*, quand on n'en fait point uſage. Les *Profits* ſont beaucoup plus grands dans les finances, & plus fréquents dans le commerce. L'argent donne beaucoup d'*Avantage* dans les affaires; il en facilite le ſuccès. (*L'abbé GIRARD.*)

V, ſ. m. C'eſt la vingt-deuxième lettre & la dix-ſeptième conſonne de notre alphabet. Elle repréſente l'articulation ſemi-labiale foible, dont la forte eſt F (*voyez* F); & de là vient qu'elles ſe prennent aiſément l'une pour l'autre. *Neuf*, devant un nom qui commence par une voyelle, ſe prononce *Neuv*, & l'on dit *neuv hommes*, *neuv articles*, pour *neuf hommes*, *neuf articles*. Les adjectifs terminés par F changent F en *ve* pour le féminin : *bref*, m. *brève*, f; *vif*, m. *vive*, f; *veuf*, m. *veuve*, f.

Déja avertis par la *Grammaire générale* de P. R. de nommer les conſonnes par l'e muet, nos pères n'en ont pourtant rien fait à l'égard de celle-ci quand l'uſage s'en eſt introduit; & on l'appelle plus communément *vé* que *ve*.

Il paroît que c'étoit le principal caractère ancien pour repréſenter la voyelle & la conſonne. Il ſervoit à la numération romaine, où V vaut *cinq*; IV vaut *cinq moins un* ou quatre; VI, VII, VIII valent *cinq plus un*, *plus deux*, *plus trois*, ou *ſix*, *ſept*, *huit*: V̄ = 5000.

Celles de nos monnoies qui portent la lettre V ſimple, ont été frapées à Troyes : celles qui ſont marquées du double W, viennent de Lille. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) VACANCES, VACATIONS. *Synon.* Ces deux noms pluriels marquent le temps auquel ceſſent les exercices publics; ce qui les diſtingue, c'eſt la différence des exercices & celle de leur deſtination.

Vacances ſe dit de la ceſſation des études publiques dans les écoles & dans les colléges : *Vacations*, de la ceſſation des ſéances des gens de Juſtice.

Le temps des *Vacances* ſemble plus particulièrement deſtiné au plaiſir; c'eſt un relâche accordé au travail, afin de faire reprendre de nouvelles forces. Le temps des *Vacations* ſemble plus ſpécialement deſtiné aux beſoins perſonnels des gens de Juſtice; c'eſt une interruption des affaires publiques, accordée aux gens de loi, afin qu'ils puiſſent s'occuper des leurs.

Les écoliers perdent le temps durant les *Vacances* : les avocats étudient durant les *Vacations*.

On ne doit pas dire *Vacations* en parlant des études; parce que ce n'eſt qu'une ſuſpenſion accordée au plaiſir. Mais on peut dire *Vacances* en parlant des ſéances des gens de Juſtice; parce que ce temps étant abandonné à leur diſpoſition, ils peuvent à leur gré l'employer à leurs affaires perſonnelles ou à leur récréation : dans le premier cas, ils font en *Vacations*; dans le ſecond, ils ſont en *Vacances*. (*M.* BEAUZÉE.)

VACARME, TUMULTE. *Synon.* *Vacarme* emporte par ſa valeur l'idée d'un plus grand bruit; & *Tumulte*, celle d'un plus grand déſordre.

Une ſeule perſonne fait quelquefois du *Vacarme*: mais le *Tumulte* ſuppoſe toujours qu'il y a un grand nombre de gens.

Les maiſons de débauche ſont ſujètes aux *Vacarmes*. Il arrive ſouvent du *Tumulte* dans les villes mal policées. (*L'abbé* GIRARD.)

Vacarme ne ſe dit qu'au propre. *Tumulte* ſe dit, au figuré, du trouble & de l'agitation de l'âme : On tient mal une réſolution qu'on a priſe dans le *Tumulte* des paſſions. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

VAINCRE, SURMONTER. *Syn.* *Vaincre* ſuppoſe un combat contre un ennemi qu'on attaque & qui ſe défend. *Surmonter* ſuppoſe ſeulement des efforts contre quelque obſtacle qu'on rencontre & qui fait de la réſiſtance.

On a *vaincu* ſes ennemis, quand on les a ſi bien battus qu'ils ſont hors d'état de nuire. On a *ſurmonté* ſes adverſaires, quand on eſt venu à bout de ſes deſſeins malgré leur oppoſition.

Il faut du courage & de la valeur pour *vaincre*, de la patience & de la force pour *ſurmonter*.

On ſe ſert du mot *Vaincre* à l'égard des paſſions; & de celui *Surmonter* pour les difficultés.

De toutes les paſſions, l'avarice eſt la plus difficile à *vaincre*; parce qu'on ne trouve point de ſecours contre elle, ni dans l'âge ni dans la foibleſſe du tempérament, comme on en trouve contre les autres; & que d'ailleurs, étant plus reſſerrée qu'entreprenante, les choſes extérieures ne lui oppoſent aucune difficulté à *ſurmonter*. (*L'abbé* GIRARD.)

VAINCU, BATTU, DÉFAIT. *Synonymes.* Ces termes s'appliquent en général à une armée qui a eu du deſſous dans une action. Voici les nuances qui les diſtinguent.

Une armée eſt *vaincue*, quand elle perd le champ de bataille. Elle eſt *battue*, quand elle le perd avec un échec conſidérable, c'eſt à dire, en laiſſant beaucoup de morts & de priſonniers. Elle eſt *défaite*, lorſque cet échec va au point que l'armée eſt diſſipée, ou tellement affoiblie qu'elle ne puiſſe plus tenir la campagne.

On a dit de pluſieurs Généraux, qu'ils avoient

été *vaincus* ſans avoir été *défaits* ; parce que, le lendemain de la perte d'une bataille, ils étoient en état d'en donner une nouvelle.

On peut auſſi obſerver que les mots *Vaincu* & *Défait* ne s'appliquent qu'à des armées ou à de grands corps : ainſi, on ne dit point d'un détachement, qu'il a été *défait* ou *vaincu* ; on dit qu'il a été *battu*. (*D'ALEMBERT.*)

*VALEUR, COURAGE. *Syn.* Le *Valeureux* peut manquer de *Courage* ; le *Courageux* eſt toujours maître d'avoir de la *Valeur*.

La *Valeur* ſert au guerrier qui va combattre ; le *Courage*, à tous les êtres qui, jouiſſant de l'exiſtence, ſont ſujets à toutes les calamités qui l'accompagnent.

Que vous ſerviroit la *Valeur*, Amant qu'on a trahi, Père éploré que le ſort prive d'un fils, Père plus à plaindre dont le fils n'eſt pas vertueux ? O Fils déſolé qui allez être ſans père & ſans mère, Ami dont l'ami craint la vérité, ô Vieillards qui allez mourir, Infortunés, c'eſt du *Courage* que vous avez beſoin !

Contre les paſſions que peut la *Valeur* ſans *Courage* ? elle eſt leur eſclave, & le *Courage* eſt leur maître.

La *Valeur* outragée ſe venge avec éclat, tandis que le *Courage* pardonne en ſilence.

Près d'une maîtreſſe perfide le *Courage* combat l'amour, tandis que la *Valeur* combat le rival.

La *Valeur* brave les horreurs de la mort ; le *Courage*, plus grand, brave la mort & la vie. (*M. DE PEZAY.*)

(¶ La *Valeur* eſt plus tôt une diſpoſition naturelle & avantageuſe de l'âme & du corps, qu'elle n'eſt une vertu : on en peut faire, comme de pluſieurs autres qualités ſemblables, un bon ou un mauvais uſage ; elle ſe trouve en de méchants hommes, & elle a quelquefois rendu méchants des hommes qui auroient été bons ſans elle. La *Valeur* ne devient louable & reſpectable, que par une vertu ſupérieure qui l'emploie & qui la dirige : cette vertu, dans le ſujet ou dans le citoyen, eſt l'amour de ſon prince & de ſa patrie, guidé par la ſimple obéiſſance ; dans le prince ou le chef de la République, c'eſt l'amour de ſes peuples, éclairé par la juſtice qu'il obſerve à l'égard même de ſes voiſins & de ſes ennemis ; dans le héros enfin, c'eſt l'amour des hommes en général ou l'humanité, conduite par un zèle fondé ſur une vive eſpérance de la protection du Ciel.

Le vrai *Courage*, qui, pris en général, convient à toute condition & même à tout ſexe . . , conſiſte à braver toutes ſortes de périls pour ſuivre le devoir. C'eſt cette ſeule vûe du devoir qui diſtingue le *Courage* de la *Valeur*, & qui rend toujours raiſonnable l'héroïſme même . . . Bien loin de ne chercher qu'une gloire vaine, il s'expoſe, pour le ſervice de ſa patrie ou du genre humain, aux interprétations bizarres ou aux condamnations injuſtes des hommes mêmes qu'il veut ſervir : incapable de commettre une action lâche, ſous quelque prétexte d'utilité que ce puiſſe être, il ne ſacrifie jamais l'honneur réel qui dépend de lui ; mais ferme dans ſes projets, il ſacrifie ſans peine, pour les accomplir, l'honneur apparent qui tient à l'opinion paſſagère des hommes envieux ou mal inſtruits. (*L'abbé TERRASSON.*)

VALEUR, PRIX. *Synon.* Le mérite des choſes en elles-mêmes en fait la *Valeur* ; & l'eſtimation en fait le *Prix*.

La *Valeur* eſt la règle du *Prix* ; mais une règle aſſez incertaine, & qu'on ne ſuit pas toujours.

De deux choſes, celle qui eſt d'une plus grande *Valeur* vaut mieux, & celle qui eſt d'un plus grand *Prix* vaut plus.

Il ſemble que le mot de *Prix* ſuppoſe quelque raport à l'achat ou à la vente ; ce qui ne ſe trouve pas dans le mot de *Valeur*. Ainſi, l'on dit, Que ce n'eſt pas être connoiſſeur, que de ne juger de la *Valeur* des choſes que par le *Prix* qu'elles coutent. (*L'abbé GIRARD.*)

VALLÉE, VALLON. *Syn.* *Vallée* ſemble ſignifier un eſpace plus étendu. *Vallon* ſemble en marquer un plus reſſerré.

Les poëtes ont rendu le mot de *Vallon* plus uſité : parce qu'ils ont ajouté, à la force de ce mot, une idée de quelque choſe d'agréable ou de champêtre ; & que celui de *Vallée* n'a retenu que l'idée d'un lieu bas & ſitué entre d'autres lieux plus élevés.

On dit, la *Vallée* de Joſaphat, où le Vulgaire penſe que ſe doit faire le jugement univerſel (1) ; & l'on dit le ſacré *Vallon*, où la Fable établit une demeure des Muſes. (*L'abbé GIRARD.*)

VANTER, LOUER. *Synon.* On *vante* une perſonne, pour lui procurer l'eſtime des autres ou pour lui donner de la réputation. On la *loue*, pour témoigner l'eſtime qu'on fait d'elle ou pour lui applaudir.

Vanter, c'eſt dire beaucoup de bien des gens & leur attribuer de grandes qualités, ſoit qu'ils les ayent ou qu'ils ne les ayent pas. *Louer*, c'eſt approuver avec une ſorte d'admiration ce qu'ils ont dit ou ce qu'ils ont fait, ſoit que cela le mérite ou ne le mérite point.*

On *vante* les forces d'un homme ; on *loue* ſa conduite.

---

(1) (¶ Cette opinion populaire vient de ce que le mot *JOSAPHAT* (nom d'un roi hébreu qui gagna une bataille dans cette *Vallée*, laquelle en a retenu le nom) ſignifie *JUGEMENT DE DIEU*, יהוה, *Jeous ou Jao* Dieu, שפט, *ſchifet*, Juger ou Jugement.) (*M. BEAUZÉE.*) *

Digitized by Google

Le mot de *Vanter* ſuppoſe que la perſonne dont on parle eſt differente de celle à qui la parole s'adreſſe ; ce que le mot de *Louer* ne ſuppoſe point.

Les charlatans ne manqueot jamais de ſe *vanter;* ils promettent toujours plus qu'ils ne peuvent tenir, ou ſe font honneur d'une eſtime qui ne leur a pas été accordée. Les perſonnes pleines d'amour propre ſe donnent ſouvent des *Louanges ;* elles ſont ordinairement très-contentes d'elles-mêmes.

Il eſt plus ridicule, ſelon mon ſens, de ſe *louer* ſoi-même que de ſe *vanter :* car on ſe *vante* par un grand déſir d'être eſtimé, c'eſt une vanité qu'on pardonne ; mais on ſe *loue* par une grande eſtime qu'on a de ſoi, c'eſt un orgueil dont on ſe moque. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) VARIABLE, adj. Sujet au changement. Le ſyſtême des ſons élémentaires adopté dans cet ouvrage, en admet de conſtants & de *variables.*

Les ſons élémentaires dont la production n'eſt ſujète à aucun changement, ſont nommés *conſtants* (*Voyez* CONSTANT). Ceux dont la production eſt ſujète au changement, s'appellent *variables.*

Les voix *variables* ſont celles dont l'émiſſion peut être naſale ou orale, & qui, dans ce dernier cas, peuvent être graves ou aiguës (*Voyez* NASAL, ORAL, GRAVE, AIGU). Les voix *variables* ſont en françois A, È, EU, O *Voyez* VOIX.

Les articulations *variables* ſont celles dont l'exploſion peut ſe faire avec différents degrés de force, & qui en conſéquence peuvent être foibles ou fortes. *Voyez* ARTICULATION, FOIBLE, FORT. (*M.* BEAUZÉE.)

VARIATION, CHANGEMENT. *Synonym.* La *Variation* conſiſte à être tantôt d'une façon & tantôt d'une autre. Le *Changement* conſiſte ſeulement à ceſſer d'être le même.

C'eſt *varier* dans ſes ſentiments, que de les abandonner & les reprendre ſucceſſivement. C'eſt *changer* d'opinion, que de rejeter celle qu'on avoit embraſſée pour en ſuivre une nouvelle.

Les *Variations* ſont ordinaires aux perſonnes qui n'ont point de volonté déterminée. Le *Changement* eſt le propre des inconſtants.

Qui n'a point de principes certains, eſt ſujet à *varier.* Qui eſt plus attaché à la fortune qu'à la vérité, n'a pas de peine à changer de doctrine. *Voyez* CHANGEMENT, VARIATION, VARIÉTÉ. *Synonym.* (*L'abbé* GIRARD.)

VASTE, GRAND. *Syn.* S. Évremont a fait une diſſertation, pour prouver que *Vaſte* déſigne toujours un défaut : voici comment il ſe trouva engagé à écrire ſur ce ſujet en 1667. Quelqu'un ayant dit, en louant le cardinal de Richelieu, qu'il avoit l'eſprit *vaſte*, ſans y ajouter d'autre épithète : S. Évremont ſoutint que cette expreſſion n'étoit pas juſte ; qu'Eſprit *vaſte* ſe prenoit en bonne ou en mauvaiſe part, ſelon les circonſtances qui s'y trouvoient jointes; qu'un Eſprit *vaſte*, merveilleux, pénétraot, marquoit une capacité admirable ; & qu'au contraire un Eſprit *vaſte* & démeſuré étoit un eſprit qui ſe perdoit en des penſées vagues, en de vaines idées, en des deſſeins trop grands & peu proportionnés aux moyens qui nous peuvent faire réuſſir. Madame de Mazarin, la belle Hortenſe, prit parti contre S. Évremont ; & après avoir long temps diſputé, ils convinrent de s'en raporter à MM. de l'Académie.

L'abbé de S. Réal ſe chargea de faire la conſultation, & l'Académie polie décida en faveur de madame de Mazarin. S. Évremont s'étoit déja condamné lui-même avant que cette déciſion arrivât : mais quand il l'eut vue, il déclara que ſon déſaveu n'étoit point ſincère, que c'etoit un pur effet de docilité, & un aſſujétiſſement volontaire de ſes ſentiments à ceux de madame de Mazarin ; mais que, quant à l'Académie, il ne lui devoit de la ſoumiſſion que pour la vérité.

Là-deſſus, non ſeulement il reprit l'opinion qu'il avoit d'abord défendue, mais il nia abſolument que *Vaſte* ſeul pût jamais être une louange vraie. Il ſoutint que le *Grand* étoit une perfection dans les eſprits ; le *Vaſte*, un vice : que l'étendue juſte & réglée faiſoit le *Grand* ; & que la grandeur démeſurée faiſoit le *Vaſte* : qu'enfin la ſignification la plus ordinaire du *Vaſtus* des latins, c'eſt trop ſpacieux, trop étendu, démeſuré.

Je crois pour moi qu'il avoit à peu près raiſon en tous points. Je vois du moins que *VASTUS homo*, dans Cicéron, eſt un coloſſe, un homme d'une taille trop grande; & dans Salluſte, *VASTUS animus* eſt un eſprit immodéré, qui porte trop loin ſes vûes & ſes eſpérances. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) VENIR, v. n. Se tranſporter en un lieu dans lequel eſt ou ira la perſonne qui parle ou à qui on parle, ou encore Paſſer d'un lieu à un autre plus voiſin de la perſonne qui parle ou à qui l'on parle. Voilà les ſignifications les plus ordinaires & les plus naturelles de *Venir.* Mais il ſert à un autre uſage, qui eſt la ſeule cauſe pourquoi l'on en parle ici ; c'eſt qu'il eſt auxiliaire en françois pour deux eſpeces de temps. *Voyez* AUXILIAIRE.

1°. *Venir* eſt auxiliaire pour les prétérits prochains ; & alors il ſe joint par la prépoſition *de* à l'infinitif du verbe conjugué : *je* VIENS *d'entrer, je* VENOIS *d'entrer.* Les italiens ont depuis quelque temps adopté cet idiotiſme ; *io* VENGO *di entrare, io* VENIVO *di entrare.*

Il eſt bon d'obſerver que nous avons deux manières d'exprimer les prétérits prochains : on vient de voir la première ; la ſeconde conſiſte à placer

entre *ne* & *que* le verbe auxiliaire *faire* ou même le verbe auxiliaire *Venir : je ne fais* ou *je ne* VIENS *que d'entrer, je ne fesois* ou *je ne* VENOIS *que d'entrer.*

Ces deux formes de nos prétérits prochains ne ſont pas ſynonymes, & ne doivent pas toujours s'employer indifféremment : la ſeconde marque une proximité plus grande que la première. *Je vous apprends que nous* VENONS DE REMPORTER *une grande victoire ; & ſi perſonne ne vous en parole inſtruit, c'eſt que le courier* NE VAIT ou NE VIENT QUE D'ARRIVER.

2°. Si *Venir* ſe joint par la prépoſition *à* au préſent de l'infinitif du verbe conjugué ; cet auxiliaire ajoûte une idée acceſſoire à celle du temps prétérit ou futur que ſa forme propre indique, & il le préſente alors comme éventuel. *Quand je* SUIS VENU A *le* NOMMER, *tout le monde a été ſurpris. Nous* VINMES *enfin* A PARLER *de lui. Si votre pére* VIENT A *le* SAVOIR. *Si on* VENOIT A *nous* SURPRENDRE. *Il ne faut pas qu'il* VIENNE A S'EN DOUTER. *Quand toute la ville* VIENDROIT A CONNOÎTRE *ce traité.* (*M.* BEAUZÉE.)

VERBAL, ALE, adj. *Gramm.* Qui eſt dérivé du *Verbe.* On appelle ainſi les mots dérivés des verbes ; & il y a des noms *verbaux* & des adjectifs *verbaux.* Cette ſorte de mots eſt principalement remarquable dans les langues tranſpoſitives, comme le grec & le latin, à cauſe de la diverſité des régimes.

J'ai démontré, ſi je ne me trompe, que l'Infinitif eſt véritablement nom (*voyez* INFINITIF) ; mais c'eſt, comme je l'ai dit, un nom-verbe, & non pas un nom *verbal* : je penſe qu'on doit ſeulement appeler noms *verbaux*, ceux qui n'ont de commun avec le verbe que le radical repréſentatif de l'attribut, & qui ne conſervent rien de ce qui conſtitue l'eſſence du verbe, je veux dire l'idée de l'exiſtence intellectuelle & la ſuſceptibilité des temps qui en eſt une ſuite néceſſaire. Il eſt évident que c'eſt encore la même choſe du ſupin que de l'infinitif ; c'eſt auſſi un nom-verbe, ce n'eſt pas un nom *verbal.* *Voyez* SUPIN.

Par des raiſons toutes ſemblables les participes ne ſont point adjectifs *verbaux* ; ce ſont des adjectifs-verbes, parce qu'outre l'idée individuelle de l'attribut qui leur eſt commune avec le verbe, & qui eſt repréſentée par le radical commun, ils conſervent encore l'idée ſpécifique qui conſtitue l'eſſence du verbe, c'eſt à dire, l'idée de l'exiſtence intellectuelle caractériſée par les diverſes terminaiſons temporelles. Les adjectifs *verbaux* n'ont de commun avec le verbe dont ils ſont dérivés, que l'idée individuelle mais accidentelle de l'attribut.

En latin, les noms *verbaux* ſont principalement de deux ſortes : les uns ſont terminés en *io*, gén. *ionis*, & ſont de la troiſième déclinaiſon, comme *viſio*, *pactio*, *actio*, *tactio* ; les autres ſont terminés en *us*, gén. *ûs*, & ſont de la quatrième déclinaiſon, comme *viſus*, *pactus*, *actus*, *tactus*. Les premiers expriment l'idée de l'attribut comme action, c'eſt à dire qu'ils énoncent l'opération d'une cauſe qui tend à produire l'effet individuel déſigné par le radical ; les ſeconds expriment l'idée de l'attribut comme acte, c'eſt à dire qu'ils énoncent l'effet individuel déſigné par le radical, ſans aucune attention à la puiſſance qui le produit : ainſi, *viſio*, c'eſt l'action de voir, *viſus* en eſt l'acte ; *pactio* ſignifie l'action de traiter ou de convenir, *pactus* exprime l'acte ou l'effet de cette action ; *tactio* énonce l'action de toucher ou le mouvement néceſſaire pour cet effet ; *tactus* eſt l'effet même qui réſulte immédiatement de ce mouvement, *&c.* *Voyez* SUPIN.

Il y a encore quelques noms *verbaux* en *um*, gén. *i*, de la ſeconde déclinaiſon, dérivés immédiatement du ſupin, comme les deux eſpèces dont on vient de parler ; par exemple, *pactum*, qui doit avoir encore une ſignification différente de *pactio* & de *pactus.* Je crois que les noms de cette troiſième eſpèce déſignent principalement les objets ſur leſquels tombe l'acte, dont l'idée tient au radical commun : ainſi, *pactio* exprime le mouvement que l'on ſe donne pour convenir ; *pactus*, l'acte de la convention, l'effet du mouvement que l'on s'eſt donné ; *pactum*, l'objet du traité, les articles convenus. C'eſt la même différence entre *actio*, *actus*, & *actum.*

Les adjectifs *verbaux* ſont principalement de deux ſortes : les uns ſont en *ilis*, comme *amabilis*, *ſtabilis*, *facilis*, *odibilis*, *vincibilis* ; les autres en *undus*, comme *errabundus*, *ludibundus*, *vitabundus*, &c. Les premiers ont plus communément le ſens paſſif, & caractériſent ſurtout par l'idée de la poſſibilité, comme ſi *amabilis*, par exemple, vouloit dire par contraction *ad amari ibilis*, en tirant *ibilis* de *ibo*, &c. Les autres ont le ſens actif, & caractériſent par l'idée de la fréquence de l'acte ; comme ſi *ludibundus*, par exemple, ſignifioit *ſæpe ludere*, ou *continuo ludere ſolitus.*

Il peut ſe trouver une infinité d'autres terminaiſons, ſoit pour les noms ſoit pour les adjectifs *verbaux* (voyez *Voſſii Anal.* II, 32 & 33) : mais j'ai cru devoir me borner ici aux principaux dans chaque genre ; parce que l'*Encyclopédie* ne doit pas être une Grammaire latine, & que les eſpèces que j'ai choiſies ſuffiſent pour indiquer comment on doit chercher les différences de ſignification dans les dérivés d'une même racine qui ſont de la même eſpèce ; ce qui apartient à la Grammaire générale.

Mais je m'arrêterai encore à un point de la Grammaire latine, qui peut tenir par quelque endroit aux principes généraux du langage. Tous les gram-

mairiens s'accordent à dire que les noms *verbaux* en *io* & les adjectifs *verbaux* en *undus* prennent le même régime que le verbe dont ils ſont dérivés. C'eſt ainſi, diſent-ils, qu'il faut entendre ces phraſes de Plaute (*Amphitr.* I, 3) : *Quid tibi hanc curatio eſt rem?* (Aulul. III, *Redi*) *Sed quid tibi nos tactio eſt?* ; Trucul. II, 7) *Quid tibi hanc auditio eſt, quid tibi hunc notio eſt?* cette phraſe de Tite-Live (XXV), *Hanno, vitabundus caſtra hoſtium conſuleſque, loco edito caſtra poſuit* ; & celles-ci d'Apulée, *Carnificem imaginabundus, mirabundi beſtium.* Les réflexions que j'ai à propoſer ſur cette matière paroîtront peut-être des paradoxes : mais comme je les crois néanmoins conformes à l'exacte vérité, je vas les expoſer comme je les conçois ; quelque autre plus habile, ou les détruira par de meilleures raiſons, ou les fortifiera par de nouvelles vûes.

Ni les noms *verbaux* en *io*, ni les adjectifs *verbaux* en *undus*, n'ont pour régime direct l'accuſatif.

1°. On peut rendre raiſon de cet accuſatif en ſuppléant une prépoſition : *Curatio hanc rem*, c'eſt *curatio propter hanc rem* ; *nos tactio*, c'eſt *in nos* ou *ſuper nos tactio* ; *hunc auditio*, *hanc notio*, c'eſt *ergu hanc auditio*, *circu hunc notio* ; *vitabundus caſtra conſuleſque*, ſuppl. *propter* ; *carnificem imaginabundus* ſuppl. *in* (ayant ſans ceſſe l'imagination tournée ſur le bourreau) ; *mirabundi beſtiam* ſuppl. *propter*. Il n'y a pas un ſeul exemple pareil que l'on ne puiſſe analyſer de la même manière.

2°. La ſimplicité de l'Analogie, qui doit diriger partout le langage des hommes, & qui eſt fixée immuablement dans la langue latine, ne permet pas d'aſſigner à l'accuſatif une infinité de fonctions différentes ; & il faudra bien reconnoître néanmoins cette multitude de fonctions diverſes, s'il eſt régime des prépoſitions, des verbes relatifs, des noms & des adjectifs *verbaux* qui en ſont dérivés ; la confuſion ſera dans la langue, & rien ne pourra y obvier. Si l'on veut s'entendre, il ne faut à chaque cas qu'une deſtination.

Le Nominatif marque un ſujet de la première ou de la troiſième perſonne : le Vocatif marque un ſujet de la ſeconde perſonne : le Génitif exprime le complément déterminatif d'un nom appellatif : le Datif exprime le complément d'un raport de fin : l'Ablatif caractériſe le complément de certaines prépoſitions : pourquoi l'Accuſatif ne ſeroit-il pas borné à déſigner le complément des autres prépoſitions ?

Me voici arrêté par deux objections. La première, c'eſt que j'ai conſenti de reconnoître un ablatif abſolu & indépendant de toute prépoſition (*Voyez* GÉRONDIF) : la ſeconde, c'eſt que j'ai reconnu l'accuſatif lui-même, comme régime du verbe actif relatif (*V.* INFINITIF). L'une & l'autre objection doit me faire conclure que le même cas peut avoir différents uſages, & conſéquemment que j'étaye mal le ſyſtême que j'établis ici ſur les régimes des noms & des adjectifs *verbaux*.

Je réponds à la première objection, que, par raport à l'ablatif abſolu, je ſuis dans le même cas que par raport aux futurs ; j'avois un collègue, aux vûes duquel j'ai ſouvent dû ſacrifier les miennes ; mais je n'ai jamais prétendu en faire un ſacrifice irrévocable, & je déſavoue tout ce qui ſe trouvera, dans les articles qui nous ſont communs, n'être pas d'accord avec le ſyſtême dont j'ai répandu les diverſes parties dans les volumes ſuivants.

On ſuppoſe (*art.* GÉRONDIF), que le nom mis à l'ablatif abſolu n'a avec les mots de la propoſition principale aucune relation grammaticale : & voilà le ſeul fondement ſur lequel on établit la réalité du prétendu ablatif abſolu. Mais il me ſemble avoir démontré (RÉGIME) l'abſurdité de cette prétendue indépendance contre l'abbé Girard, qui admet un régime libre : & je m'en tiens en conſéquence à la doctrine de du Marſais ſur la néceſſité de n'enviſager jamais l'ablatif que comme régime d'une prépoſition. *Voyez* ABLATIF & DATIF.

Pour ce qui eſt de la ſeconde objection, que j'ai reconnu l'accuſatif comme régime du verbe actif relatif, j'avoue que je l'ai dit, même en plus d'un endroit ; mais j'avoue auſſi que je ne le diſois que par reſpect pour une opinion reçue unanimement, & penſant que je pourrois éviter cette occaſion de choquer un préjugé univerſel. Elle ſe préſente ici d'une manière inévitable ; je dirai donc ma penſée ſans détour. *L'accuſatif n'eſt jamais le régime que d'une prépoſition ; & celui qui vient après le verbe actif relatif eſt dans le même cas* : ainſi, *amo Deum*, c'eſt *amo ad Deum* ; *doceo pueros Grammaticam*, c'eſt, dans la plénitude analytique, *doceo ad pueros circa grammaticam*, &c. Voici les raiſons de mon aſſertion.

1°. L'Analogie, comme je l'ai déja dit, exige qu'un même cas n'ait qu'une ſeule & même deſtination : or l'accuſatif eſt indubitablement deſtiné, par l'Analogie latine, à caractériſer le complément de certaines prépoſitions ; il ne doit donc pas ſortir de cette deſtination, ſurtout ſi l'on peut prouver qu'il eſt poſſible & raiſonnable d'ailleurs de l'y ramener. C'eſt ce que je vas faire.

2°. Les grammairiens ne prétendent regarder l'accuſatif comme régime que des verbes actifs, qu'ils appellent *tranſitifs*, & que je nomme *relatifs* avec pluſieurs autres ; ils conviennent donc tacitement que l'accuſatif déſigne alors le terme du raport énoncé par le verbe : or tout raport eſt renfermé dans le terme antécédent, & c'eſt la prépoſition qui en eſt, pour ainſi dire, l'expoſant, & qui indique que ſon complément eſt le terme conſéquent de ce raport.

3°. Le verbe relatif peut être actif ou paſſif ; *amo* eſt actif, *amor* eſt paſſif : l'un exprime le raport

inverſe de l'autre : dans *amo Deum*, le raport actif ſe porte vers le terme paſſif *Deum* ; dans *amor à Deo*, le raport paſſif eſt dirigé vers le terme actif *Deo* : or *Deo* eſt ici complément de la prépoſition *à*, qui denote en général un raport d'origine, pour faire entendre que l'impreſſion paſſive eſt raportée à ſa cauſe ; pourquoi, dans la phraſe active, *Deum* ne ſeroit-il pas le complément de la prépoſition *ad*, qui dénote en général un raport de tendance, pour faire entendre que l'action eſt raportée à l'objet paſſif ?

4°. On ſupprime toujours en latin la prépoſition *ad*, j'en conviens ; mais l'idée en eſt toujours rappelée par l'accuſatif qui la ſuppoſe, de même que l'idée de la prépoſition *à* eſt rappelée par l'ablatif, lorſqu'elle eſt en effet ſupprimée dans la phraſe paſſive, comme *compulſi ſiti* pour *à ſiti*. D'ailleurs cette ſuppreſſion de la prépoſition, dans la phraſe active, n'eſt pas univerſelle : les eſpagnols diſent *amar à Dios*, comme les latins auroient pu dire *amare ad Deum* (être en amour pour Dieu), & comme nous aurions pu dire *aimer à Dieu*. Eh ! ne trouvons-nous pas l'équivalent dans nos anciens auteurs ? *Et pria à ſes amis que cil roules fût mis ſur ſon tombel*, que cette inſcription fût miſe ſur ſon tombeau (*Dictionn.* de Borel, *verb.* Roullet). Que dis-je ? nous conſervons la prépoſition dans pluſieurs phraſes, quand le terme objectif eſt un infinitif ; ainſi, nous diſons *j'aime à chaſſer*, & non pas *j'aime chaſſer*, quoique nous diſions ſans prépoſition, *j'aime la chaſſe ; je commence à raconter*, *j'apprends à chanter*, quoiqu'il faille dire, *je commence un récit*, *j'apprends la Muſique*.

Tout ſemble donc concourir pour mettre dans la dépendance d'une prépoſition l'accuſatif qui paſſe pour régime du verbe actif relatif : l'analogie latine des cas en ſera plus ſimple & plus uniforme : la ſyntaxe du verbe actif ſera plus rapprochée de celle du verbe paſſif ; & elle doit l'être, puiſqu'ils ſont également relatifs, & qu'il s'agit également de rendre ſenſible de part & d'autre la relation au terme conſéquent : enfin les uſages des autres langues autoriſent cette eſpèce de ſyntaxe, & nous en trouvons des exemples juſques dans l'uſage préſent de la nôtre.

Je ne prétends pas dire que, pour parler latin, il faille exprimer aucune prépoſition après le verbe actif ; je veux dire ſeulement que, pour analyſer la phraſe latine, il faut en tenir compte, & à plus forte raiſon après les noms & les adjectifs *verbaux*. (*M.* BEAUZÉE.)

VERBE, ſ. m. *Grammaire.* En analyſant avec la plus grande attention les différents uſages du *Verbe* dans le diſcours (*voyez* MOT, *art.* I), j'ai cru devoir le définir, *Un mot qui préſente à l'eſprit un être indéterminé, déſigné ſeulement par l'idée générale de l'exiſtence ſous une relation à une modification.*

L'idée de *mot* eſt la plus générale qui puiſſe entrer dans la notion du *Verbe* ; c'eſt, en quelque ſorte, le genre ſuprême : toutes les autres parties d'oraiſon ſont auſſi des mots.

Ce genre eſt reſtreint à un autre moins commun, par la propriété de *préſenter à l'eſprit un être* : cette propriété ne convient pas à toutes les eſpèces de mots ; il n'y a que les mots declinables, & ſuſceptibles ſurtout des inflexions numeriques : ainſi, l'idée générique eſt reſtreinte par là aux ſeules parties d'oraiſon déclinables, qui ſont les noms, les pronoms, les adjectifs, & les *Verbes* ; les prépoſitions, les adverbes, les conjonctions, & les interjections s'en trouvent exclus.

C'eſt exclure encore les noms & les pronoms, & reſtreindre de plus en plus l'idée générique, que de dire que le *Verbe eſt un mot qui préſente à l'eſprit un être indéterminé* ; car les noms & les pronoms préſentent à l'eſprit des êtres déterminés (*Voyez* NOM & PRONOM). Cette idée générique ne convient donc plus qu'aux adjectifs & aux *Verbes* ; le genre eſt le plus reſtreint qu'il ſoit poſſible, puiſqu'il ne comprend plus que deux eſpèces, c'eſt le genre prochain. Si l'on vouloit ſe rappeler les idées que j'ai attachées aux termes de *déclinable* & d'*indéterminatif* (*voyez* MOT), on pourroit énoncer cette première partie de la définition, en diſant que le *Verbe eſt un mot déclinable indéterminatif* : & c'eſt apparemment la meilleure manière de l'énoncer.

Que faut-il ajoûter pour avoir une définition complète ? Un dernier caractère qui ne puiſſe plus convenir qu'à l'eſpèce que l'on définoit ; en un mot, il faut déterminer le genre prochain par la différence ſpécifique. C'eſt ce que l'on fait auſſi, quand on dit que le *Verbe déſigne ſeulement par l'idée générale de l'exiſtence ſous une relation à une modification* : voilà le caractère diſtinctif & incommunicable de cette partie d'oraiſon.

De ce que le *Verbe* eſt un mot qui préſente à l'eſprit un être indéterminé, ou, ſi l'on veut, de ce qu'il eſt un mot déclinable indéterminatif, il peut, ſelon les vûes plus ou moins préciſes de chaque langue, ſe revêtir de toutes les formes accidentelles que les uſages ont attachées aux noms & aux pronoms qui préſentent à l'eſprit des ſujets déterminés : & alors la concordance des inflexions correſpondantes des deux eſpèces de mots, ſert à déſigner l'application du ſens vague de l'un au ſens précis de l'autre & l'identité actuelle des deux ſujets, du ſujet indéterminé exprimé par le *Verbe*, & du ſujet déterminé énoncé par le nom ou par le pronom (*Voyez* IDENTITÉ). Mais comme cette identité peut preſque toujours s'appercevoir ſans une concordance exacte de tous les accidents, il eſt arrivé que bien des langues n'ont pas admis dans leurs *Verbes* toutes les inflexions imaginables relatives au ſujet. Dans les *Verbes* de la langue françoiſe, les genres ne ſont admis qu'au

qu'au participe actif ; la langue latine & la langue grèque les ont admis au participe actif ; la langue hébraïque étend cette diſtinction aux ſecondes & troiſièmes perſonnes des modes perſonnels. Si l'on excepte le chinois & la langue ſanque, où le *Verbe* n'a qu'une ſeule forme immuable à tous égards, les autres langues ſe ſont moins permis à l'égard des nombres & des perſonnes ; & le *Verbe* prend preſque toujours des terminaiſons relatives à ces deux points de vûe, ſi ce n'eſt dans les modes dont l'eſſence même les exclut : l'infinitif, par exemple, exclut les nombres & les perſonnes, parce que le ſujet y demeure eſſenciellement indéterminé : le participe admet les genres & les nombres, parce qu'il eſt adjectif ; mais il rejette les perſonnes, parce qu'il ne conſtitue pas une propoſition. *Voyez* INFINITIF, PARTICIPE.

L'idée différencielle de l'exiſtence ſous une relation à une modification, eſt d'ailleurs le principe de toutes les propriétés excluſives du *Verbe*.

I. La première & la plus frapante de toutes, c'eſt qu'il eſt en quelque ſorte l'âme de nos diſcours, & qu'il entre néceſſairement dans chacune des propoſitions qui en ſont les parties intégrantes. Voici l'origine de cette prérogative ſinguliére.

Nous parlons pour tranſmettre aux autres nos connoiſſances ; & nos connoiſſances ne ſont rien autre choſe que la vûe des êtres ſous leurs attributs, ce ſont les réſultats de nos jugemens intérieurs. Un jugement eſt l'acte par lequel notre eſprit aperçoit en ſoi l'exiſtence d'un être ſous telle ou telle relation à telle ou telle modification. Si un être a véritablement en ſoi la relation ſous laquelle il exiſte dans notre eſprit, nous en avons une connoiſſance vraie ; mais notre jugement eſt faux, ſi l'être n'a pas en ſoi la relation ſous laquelle il exiſte dans notre eſprit. *V.* PROPOSITION.

Une propoſition doit être l'image de ce que l'eſprit aperçoit par ſon jugement ; & par conſéquent elle doit énoncer exactement ce qui ſe paſſe alors dans l'eſprit, & montrer ſenſiblement un ſujet déterminé, une modification, & l'exiſtence intellectuelle du ſujet ſous une relation à cette modification. Je dis *exiſtence intellectuelle*, parce qu'en effet il ne s'agit primitivement, dans aucune propoſition, de l'exiſtence réelle qui ſuppoſe les êtres hors du néant ; il ne s'agit que d'une exiſtence telle que l'ont dans notre entendement tous les objets de nos penſées, tandis que nous nous en occupons. Un *cercle carré*, par exemple, ne peut avoir aucune exiſtence réelle ; mais il a dans mon entendement une exiſtence intellectuelle, tandis qu'il eſt l'objet de ma penſée & que je vois qu'*un cercle carré* EST *impoſſible*. Les idées abſtraites & générales ne ſont & ne peuvent être réaliſées dans la nature ; il n'exiſte réellement, & ne peut exiſter nulle part *un animal en général* qui ne ſoit ni homme ni brute : mais les objets de ces idées factices exiſtent dans notre intelligence, tandis que nous nous en occupons pour découvrir leurs propriétés.

Or c'eſt préciſément l'idée de cette exiſtence intellectuelle ſous une relation à une modification, qui fait le caractère diſtinctif du *Verbe* : & de là vient qu'il ne peut y avoir aucune propoſition ſans *Verbe*, parce que toute propoſition, pour peindre avec fidélité l'objet du jugement, doit exprimer entre autres choſes l'exiſtence intellectuelle du ſujet ſous une relation à quelque modification ; ce qui ne peut être exprimé que par le *Verbe*.

De là vient le nom emphatique donné à cette partie d'oraiſon. Les grecs l'appeloient ῥῆμα, mot qui caractériſe le pur matériel de la *parole*, puiſque ῥέω, qui en eſt la racine, ſignifie proprement *fluo*, & qu'il a reçu le ſens de *dico* que par une catachreſe métaphorique, la bouche étant comme le canal par où s'écoule la parole & pour ainſi dire, la penſée dont elle eſt l'image. Nous donnons à la même partie d'oraiſon le nom de *Verbe*, du latin *Verbum*, qui ſignifie encore la *parole* priſe matériellement, c'eſt à dire, en tant qu'elle eſt le produit de l'impulſion de l'air chaſſé des poumons, & modifié tant par la diſpoſition particulière de la bouche que par les mouvements ſubits & inſtantanés des parties mobiles de cet organe. C'eſt Priſcien (*lib. VIII, de* Verbo, *init.*) qui eſt le garant de cette étymologie : *VERBUM à verberatu aëris dicitur, quod commune accidens eſt omnibus partibus orationis.* Priſcien a raiſon : toutes les parties d'oraiſon, étant produites par le même méchaniſme, pouvoient également être nommées *Verba*, & elles l'étoient effectivement en latin ; mais c'étoit alors un nom générique, au lieu qu'il étoit ſpécifique quand on l'appliquoit à l'eſpèce dont il eſt ici queſtion ; *Præcipuè in hac dictione quaſi proprium ejus accipitur quâ frequentiùs utimur in oratione.* (*Id. ibid.*) Telle eſt la raiſon que Priſcien donne de cet uſage : mais il me ſemble que ce n'eſt l'expliquer qu'à demi, puiſqu'il reſte encore à dire pourquoi nous employons ſi fréquemment le *Verbe* dans tous nos diſcours.

C'eſt qu'il n'y a point de diſcours ſans propoſition ; point de propoſition qui n'ait à exprimer l'objet d'un jugement ; point d'expreſſion de cet objet qui n'énonce un ſujet déterminé, une modification également déterminée, & l'exiſtence intellectuelle du ſujet ſous une relation à cette modification : or c'eſt la déſignation de cette exiſtence intellectuelle d'un ſujet qui eſt le caractère diſtinctif du *Verbe*, & qui en fait, entre tous les mots, le *mot* par excellence.

J'ajoûte que c'eſt cette idée de l'*exiſtence intellectuelle* qu'entrevoyoit l'auteur de la *Grammaire générale* dans la ſignification commune à tous les *Verbes* & propre à cette ſeule eſpèce, lorſqu'après avoir remarqué tous les défauts des définitions

données avant lui, il s'eſt arrêté à l'idée d'*affirmation*. Il ſentoit que la nature du *Verbe* devoit le rendre néceſſaire à la propoſition; il n'a pas vu aſſez nettement l'idée de l'*exiſtence intellectuelle*, parce qu'il n'eſt pas remonté juſqu'à la nature du jugement intérieur; il s'en eſt tenu à l'*affirmation*, parce qu'il n'a pris garde qu'à la propoſition même. Je ferai là-deſſus quelques obſervations aſſez naturelles.

1°. L'*affirmation* eſt un acte propre à celui qui parle; & l'auteur de la *Grammaire générale* en convient lui-même (*Part. II*, *chap.* xiij, édit. 1756): » Et l'on peut, dit-il, remarquer en paſſant, que l'*affirmation*, en tant que conçue, » pouvant être auſſi l'attribut du *Verbe*, comme » dans *affirmo*, ce *Verbe* ſignifie deux *affirmations*, dont l'une regarde la perſonne qui parle, » & l'autre la perſonne de qui on parle, ſoit » que ce ſoit de ſoi-même, ſoit que ce ſoit d'un » autre. Car quand je dis, *Petrus affirmat*, » *affirmat* eſt la même choſe que *eſt affirmans*; & » alors *eſt* marque MON AFFIRMATION, ou le » jugement que je fais touchant Pierre; & *affirmans*, l'*affirmation* que je conçois & que j'attribue à Pierre ». Or le *Verbe*, étant un mot déclinable indéterminatif, eſt ſujet aux lois de la concordance par raiſon d'identité; parce qu'il déſigne un ſujet quelconque ſous une idée générale applicable à tout ſujet déterminé qui en eſt ſuſceptible. Cette idée ne peut donc pas être celle de l'*affirmation*, qui eſt reconnue propre à celui qui parle, & qui ne peut jamais convenir au ſujet dont on parle, qu'autant qu'il exiſte dans l'eſprit avec la relation de convenance à cette manière d'être, comme quand on dit *Petrus affirmat*.

2°. L'*affirmation* eſt certainement oppoſée à la *négation*: l'une eſt la marque que le ſujet exiſte ſous la relation de convenance à la manière d'être dont il s'agit; l'autre, que le ſujet exiſte avec la relation de diſconvenance à cette manière d'être. C'eſt à peu près l'idée que l'on en prendroit dans l'*Art de penſer* (*Part. II*, *chap.* iij). Je l'étendrois encore davantage dans le grammatical, & je dirois que l'*affirmation* eſt la ſimple poſition de la ſignification de chaque mot, & que la *négation* en eſt en quelque manière la deſtruction. Auſſi l'*affirmation* ſe manifeſte aſſez par l'acte même de la parole, ſans avoir beſoin d'un mot particulier pour devenir ſenſible, ſi ce n'eſt quand elle eſt l'objet ſpécial de la penſée & de l'expreſſion; il n'y a que la négation qui doive être exprimée. C'eſt pour cela même que, dans aucune langue, il n'y a aucun mot deſtiné à donner aux autres mots un ſens affirmatif, parce qu'ils le ſont tous eſſentiellement; il y en a au contraire qui les rendent négatifs, parce que la négation eſt contraire à l'acte ſimple de la parole, & qu'on ne la ſuppléeroit jamais ſi elle n'étoit exprimée: *malè*, *non malè*; *doctus*, *non doctus*; *audio*, *non audio*. Or ſi tout mot eſt affirmatif par nature, comment l'*affirmation* peut-elle être le caractère diſtinctif du *Verbe*?

3°. On doit regarder comme incomplète, & conſéquemment comme vicieuſe, toute définition du *Verbe* qui n'aſſigne pour objet de ſa ſignification qu'une ſimple modification qui peut être compriſe dans la ſignification de pluſieurs autres eſpèces de mots: or l'idée de l'*affirmation* eſt dans ce cas, puiſque les mots *affirmation*, *affirmatif*, *affirmativement*, *oui* expriment l'*affirmation* ſans être *Verbes*.

Je ſais que l'auteur a prévu cette objection, & qu'il croit la réſoudre en diſtinguant l'*affirmation* conçue de l'*affirmation* produite, & prenant celle-ci pour caractériſer le *Verbe*. Mais j'oſe dire que c'eſt proprement ſe payer de mots, & laiſſer ſubſiſter un vice qu'on avoue. Quand on ſuppoſeroit cette diſtinction bien claire, bien préciſe, & bien fondée; le beſoin d'y recourir pour juſtifier la définition générale du *Verbe*, eſt une preuve que cette définition eſt au moins louche, qu'il falloit la rectifier par cette diſtinction, & que peut-être l'eût-on fait, ſi l'on n'avoit craint de la rendre d'ailleurs trop obſcure.

4°. L'auteur ſentoit très-bien lui-même l'inſuffiſance de ſa définition pour rendre raiſon de tout ce qui appartient au *Verbe*. C'eſt, ſelon lui, *Un mot dont le* PRINCIPAL USAGE *eſt de déſigner l'affirmation . . . . L'on s'en ſert encore pour ſignifier d'autres mouvemens de notre âme . . . mais ce n'eſt qu'en changeant d'inflexion & de mode; & ainſi, nous ne conſidérons le* VERBE, *dans tout ce chapitre* (ch *xiij*, Part. II, édit. 1756), *que ſelon ſa principale ſignification, qui eſt celle qu'il a à l'indicatif. Il faut remarquer*, dit-il ailleurs (chap. *xvij*), *que quelquefois l'infinitif retient l'*affirmation, *comme quand je dis*, Scio malum eſſe fugiendum; *& que ſouvent il la perd & devient nom, principalement en grec & dans les langues vulgaires, comme quand on dit . . . .* Je veux boire (volo bibere). L'infinitif alors ceſſe d'être *Verbe*, ſelon cet auteur; & par conſéquent il faut qu'il avoue que le même mot, avec la même ſignification, eſt quelquefois *Verbe* & ceſſe quelquefois de l'être. Le participe, dans ſon ſyſtême, eſt un ſimple adjectif, parce qu'il ne conſerve pas l'idée de l'*affirmation*.

Je remarquerai à ce ſujet que tous les modes, ſans exception, ont été dans tous les temps réputés appartenir au *Verbe*, & en être des parties néceſſaires; que tous les grammairiens les ont diſpoſés ſyſtématiquement dans la conjugaiſon; qu'ils y ont été forcés par l'unanimité des uſages de tous les idiomes, qui en ont toujours formé les diverſes inflexions par des générations régulières entées ſur un radical commun; que cette unanimité, ne pouvant être le réſultat d'une convention formelle & réfléchie, ne ſauroit venir que des ſuggeſtions ſecrètes de la nature, qui valent

beaucoup mieux que toutes nos réflexions ; & qu'une définition qui ne peut concilier des parties que la nature elle-même ſemble avoir liées, doit être bien ſuſpecte à quiconque connoît les véritables fondements de la raiſon.

II. L'idée de l'exiſtence intellectuelle ſous une relation à une modification, eſt encore ce qui ſert de fondement aux différents modes du *Verbe*, qui conſerve dans tous ſa nature, eſſenciellement indeſtructible.

Si par abſtraction on enviſage comme un être déterminé cette exiſtence d'un ſujet quelconque ſous une relation à une modification ; le *Verbe* devient nom, & c'en eſt le mode infinitif. *Voyez* INFINITIF.

Si par une autre abſtraction on enviſage un être indéterminé, déſigné ſeulement par cette idée de l'exiſtence intellectuelle ſous une relation à une modification, comme l'idée d'une qualité ſeſant partie accidentelle de la nature quelconque du ſujet ; le *Verbe* devient adjectif, & c'en eſt le mode participe. *Voyez* PARTICIPE.

Ni l'un ni l'autre de ces modes n'eſt perſonnel, c'eſt à dire qu'ils n'admettent point d'inflexions relatives aux perſonnes, parce que l'un & l'autre expriment de ſimples idées ; l'un, un être déterminé par ſa nature ; l'autre, un être indéterminé déſigné ſeulement par une partie accidentelle de ſa nature : mais ni l'un ni l'autre n'exprime l'objet d'un jugement actuel, en quoi conſiſte principalement l'eſſence de la propoſition & du diſcours. C'eſt pourquoi les perſonnes ne ſont marquées ni dans l'un ni dans l'autre, parce que les perſonnes ſont, dans le *Verbe*, des terminaiſons qui caractériſent la relation du ſujet à l'acte de la parole. *Voyez* PERSONNE.

Mais ſi l'on emploie en effet le *Verbe* pour énoncer actuellement l'exiſtence intellectuelle d'un ſujet déterminé ſous une relation à une modification, c'eſt à dire, s'il ſert à faire une propoſition ; le *Verbe* eſt alors uniquement *Verbe*, & c'en eſt un mode perſonnel.

Ce mode perſonnel eſt direct, quand il conſtitue l'expreſſion immédiate de la penſée que l'on veut manifeſter ; tels ſont l'indicatif, l'impératif, & le ſuppoſitif (*Voyez* ces mots). Le mode perſonnel eſt indirect ou oblique, quand il ne peut ſervir qu'à conſtituer une propoſition incidente ſubordonnée à un antécédent ; tels ſont l'optatif & le ſubjonctif. *Voyez* ces mots.

Il eſt évident que cette multiplication des aſpects ſous leſquels on peut enviſager l'idée ſpécifique de la nature du *Verbe*, ſert infiniment à en multiplier les uſages dans le diſcours, & juſtifie de plus en plus le nom que lui ont donné par excellence les grecs & les romains, & que nous lui avons conſervé nous-mêmes.

III. Les temps, dont le *Verbe* ſeul paroît ſuſceptible, ſuppoſent apparemment, dans cette partie d'oraiſon, une idée qui puiſſe ſervir de fondement à ces métamorphoſes, & qui en rende le *Verbe* ſuſceptible. Or il eſt évident que nulle autre idée n'eſt plus propre que celle de l'exiſtence à ſervir de fondement aux temps, puiſque ce ſont des formes deſtinées à marquer les diverſes relations de l'exiſtence à une époque. *Voyez* TEMPS.

De là vient que, dans les langues qui ont admis la déclinaiſon effective, il n'y a aucun mode du *Verbe* qui ne ſe conjugue par temps ; les modes impersonnels comme les perſonnels, les modes obliques comme les directs, les modes mixtes comme les purs : parce que les temps tiennent à la nature immuable du *Verbe*, à l'idée générale de l'exiſtence.

Jules-Céſar Scaliger les croyoit ſi eſſenciels à cette partie d'oraiſon, qu'il les a pris pour le caractère ſpécifique qui la diſtingue de toutes les autres : *Tempus autem non videtur eſſe affectus VERBI, ſed differentia formalis propter quam VERBUM ipſum VERBUM eſt* (*De cauſ. L. L.* lib. *v*, cap. cxxj). Cette conſidération, dont il eſt aiſé maintenant d'apprécier la juſte valeur, avoit donc porté ce ſavant Critique à définir ainſi cette partie d'oraiſon : *VERBUM eſt nota rei ſub tempore.* (lb. cap. cx.)

Il s'eſt trompé en ce qu'il a pris une propriété accidentelle du *Verbe* pour l'eſſence même. Ce ne ſont point les temps qui conſtituent la nature ſpécifique du *Verbe* ; autrement, il faudroit dire que la langue franque, la langue chinoiſe, & apparemment bien d'autres, ſont deſtituées de *Verbes*, puiſqu'il n'y a dans ces idiomes aucune eſpèce de mot qui y prenne des formes temporelles : mais puiſque les *Verbes* ſont abſolument néceſſaires pour exprimer les objets de nos jugements, qui ſont nos principales & peut-être nos ſeules penſées ; il n'eſt pas poſſible d'admettre des langues ſans *Verbes*, à moins de dire que ce ſont des langues avec leſquelles on ne ſauroit parler. La vérité eſt, qu'il y a des *Verbes* dans tous les idiomes ; que, dans tous, ils ſont caractériſés par l'idée générale de l'exiſtence intellectuelle d'un ſujet indéterminé ſous une relation à une manière d'être ; que, dans tous, en conſéquence, la déclinabilité par temps en eſt une propriété eſſencielle ; mais qu'elle n'eſt qu'en puiſſance dans les uns, tandis qu'elle eſt en acte dans les autres.

Si l'on veut admettre une métonymie dans le nom que les grammairiens allemands ont donné au *Verbe* en leur langue ; il y aura aſſez de juſteſſe : ils l'appellent *das zeit-wort* ; le mot *zeit-wort* eſt compoſé de *zeit* (temps) & de *wort* (mot), comme ſi nous diſions *le mot du temps*. Il y a apparence que ceux qui introduiſirent les premiers cette dénomination, penſoient ſur le *Verbe* comme Scaliger ; mais on peut la rectifier, en ſuppoſant, comme je l'ai dit, une métonymie de la meſure pour la choſe meſurée, du temps pour l'exiſtence.

IV. La définition que j'ai donnée du *Verbe* ſe

prête encore avec ſuccès aux diviſions reçues de cette partie d'oraiſon; elle en eſt le fondement le plus raiſonnable; & elle en reçoit, comme par réflexion, un ſurcroit de lumière, qui en met la vérité dans un plus grand jour.

1°. La première diviſion du *Verbe* eſt en *ſubſtantif* & *adjectif*; dénominations auxquelles je voudrois que l'on ſubſtituât celles d'*abſtrait* & de *concret*. *Voyez* SUBSTANTIF, *art. II.*

Le *Verbe* ſubſtantif ou abſtrait, que du Marſais appelle *ſimple*, eſt celui qui déſigne par l'idée générale de l'exiſtence intellectuelle ſous une relation à une modification quelconque, qui n'eſt point compriſe dans la ſignification du *Verbe*, mais qu'on exprime ſéparément; comme quand on dit, *Dieu* EST *eternel*, *les hommes* SONT *mortels*.

Le *Verbe* adjectif ou concret, que du Marſais nomme *compoſé*, eſt celui qui déſigne par l'idée générale de l'exiſtence intellectuelle ſous une relation à une modification déterminée, qui eſt compriſe dans la ſignification du *Verbe*; comme quand on dit, *Dieu* EXISTE, *les hommes* MOURRONT.

Il ſuit de ces deux définitions qu'il n'y a point de *Verbe* adjectif ou concret, qui ne puiſſe ſe décompoſer par le *Verbe* ſubſtantif ou abſtrait *être*. C'eſt une conſéquence avouée par tous les grammairiens, & fondée ſur ce que les deux eſpèces déſignent également par l'idée générale de l'exiſtence intellectuelle; mais que le *Verbe* adjectif renferme de plus dans ſa ſignification l'idée acceſſoire d'une modification déterminée, qui n'eſt point compriſe dans la ſignification du *Verbe* ſubſtantif. On doit donc trouver, dans le *Verbe* ſubſtantif ou abſtrait, la pure nature du *Verbe* en général; & c'eſt pour cela que les philoſophes enſeignent qu'on auroit pu, dans chaque langue, n'employer que ce ſeul *Verbe*, le ſeul en effet qui ſoit demeuré dans la ſimplicité de ſa ſignification originelle & eſſencielle, ainſi que l'a remarqué l'auteur de la *Grammaire générale* (*Part. II, c.* xiij, édit. 1756.)

Quelle eſt donc la nature du *VERBE Être*, ce *Verbe* eſſenciellement fondamental dans toutes les langues? Il y a près de deux-cents ans que Robert Eſtienne nous l'a dit, avec la naïveté qui ne manque jamais à ceux qui ne ſont point préoccupés par les intérêts d'un ſyſtême particulier. Après avoir, bien ou mal à propos, diſtingué les *Verbes* en actifs, paſſifs, & neutres, il s'explique ainſi (*Traité de la Grammaire françoiſe*, Paris, 1569, *p.* 37): » Oultre ces trois ſortes, il y a le *Verbe* nommé » ſubſtantif, qui eſt *Eſtre*, qui ne ſignifie ne *action* » ne *paſſion*, mais ſeulement il dénote l'*eſtre* & » *exiſtence* ou *ſubſiſtance* d'une chaſcune choſe » qui eſt ſignifiée par le nom ioinct avec luy; » comme *Ie ſuis*, *Tu es*, *Il eſt*. Toutesfois il » eſt ſi néceſſaire à toutes actions & paſſions, que » nous ne trouuerons *Verbes* qui ne ſe puiſſent ré» ſoudre par luy ».

Ce ſavant Typographe, qui ne penſoit pas à faire entrer dans la ſignification du *Verbe* l'idée de l'*affirmation*, n'y a vu que ce qui y eſt en effet, l'idée de l'*exiſtence*; & ſans les prejugés, perſonne n'y verroit rien autre choſe.

J'ajoûte ſeulement que c'eſt l'idée de l'exiſtence intellectuelle, & je me fonde ſur ce que j'ai déja allégué, que les êtres abſtraits & généraux, qui n'ont & ne peuvent avoir aucune exiſtence réelle, peuvent néanmoins être & ſont fréquemment ſujets déterminés du *Verbe* ſubſtantif.

Mais je ne déguiſerai pas une difficulté que l'on peut faire avec aſſez de vraiſemblance contre mon opinion, & qui porte ſur la propriété qu'a le *VERBE Être*, d'être quelquefois ſubſtantif ou abſtrait, & quelquefois adjectif ou concret. Quand il eſt adjectif, pourroit-on dire, outre ſa ſignification eſſencielle, il comprend encore celle de l'exiſtence; comme dans cette phraſe, *Ce qui* EST *touché plus que ce qui A* ÉTÉ, c'eſt à dire, *ce qui* EST EXISTANT *touche plus que ce qui A* ÉTÉ EXISTANT: par conſéquent on ne peut pas dire que l'idée de l'exiſtence conſtitue la ſignification ſpécifique du *Verbe* ſubſtantif, puiſque c'eſt au contraire l'addition acceſſoire de cette idée déterminée qui rend ce même *Verbe* adjectif.

Cette objection n'eſt rien moins que victorieuſe; & j'en ai déja préparé la ſolution, en diſtinguant plus haut l'exiſtence intellectuelle & l'exiſtence réelle. *Être* eſt un *Verbe* ſubſtantif, quand il n'exprime que l'exiſtence intellectuelle: quand je dis, par exemple, *Dieu* EST *tout puiſſant*, il s'agit ici, non de l'exiſtence réelle de Dieu, mais ſeulement de ſon exiſtence dans mon eſprit ſous la relation de convenance à la toute-puiſſance; ainſi, *eſt*, dans cette phraſe, eſt ſubſtantif. *Être* eſt un *Verbe* adjectif, quand à l'idée fondamentale de l'exiſtence intellectuelle on ajoûte acceſſoirement l'idée déterminée de l'exiſtence réelle; comme *Dieu* EST, c'eſt à dire, *Dieu* EST EXISTANT RÉELLEMENT ou *Dieu* EST *préſent à mon eſprit avec l'attribut déterminé de* L'EXISTENCE RÉELLE.

Quoique le *VERBE être* puiſſe donc devenir adjectif au moyen de l'idée acceſſoire de l'exiſtence réelle, il ne s'enſuit point que l'idée de l'exiſtence intellectuelle ne ſoit pas l'idée propre de ſa ſignification ſpécifique. Que dis je? il s'enſuit au contraire qu'il ne déſigne par aucune autre idée, quand il eſt ſubſtantif, que par celle de l'exiſtence intellectuelle; puiſqu'il exprime néceſſairement l'*exiſtence ou ſubſiſtance d'une chaſcune choſe qui eſt ſignifiée par le nom ioinct avec luy*; que cette exiſtence n'eſt réelle que quand *Être* eſt un *Verbe* adjectif; & qu'apparemment elle eſt au moins intellectuelle quand il eſt ſubſtantif, parce que l'idée acceſſoire doit être la même que l'idée fondamentale, ſauf la différence des aſpects, vu que le mot eſt le même dans les deux cas, hors la différence des conſtructions.

Il faut obſerver que cette réflexion a d'autant plus de poids, qu'elle porte ſur un uſage univerſel & commun à toutes les langues connues & cultivées ; & qu'on ne s'eſt aviſé, dans aucune, de changer le *Verbe* ſubſtantif en adjectif, par l'addition acceſſoire d'une idée déterminée autre que celle de l'exiſtence réelle, parce qu'aucune autre n'eſt ſi analogue à celle qui conſtitue l'eſſence du *Verbe* ſubſtantif, ſavoir, l'exiſtence intellectuelle. Dans tous les autres *Verbes* adjectifs, le radical du ſubſtantif eſt détruit ; il ne paroît que celui de l'idee acceſſoire de la modification déterminée ; & les ſeules terminaiſons rapellent l'idée fondamentale de l'exiſtence intellectuelle, qui eſt un élément néceſſaire dans la ſignification totale des *Verbes* adjectifs.

2°. Les *Verbes* adjectifs ſe ſoudiviſent communément en actifs, paſſifs, & neutres. Cette diviſion s'accommode d'autant mieux avec le définition générale du *Verbe*, qu'elle porte immédiatement ſur l'idée acceſſoire de la modification déterminée qui rend concret le ſens des *Verbes* adjectifs : car un *Verbe* adjectif eſt actif, paſſif, ou neutre, ſelon que la modification déterminée, dont l'idée acceſſoire modifie celle de l'exiſtence intellectuelle, eſt une action du ſujet, ou une impreſſion produite dans le ſujet ſans concours de ſa part, ou ſimplement un état qui n'eſt dans le ſujet ni action ni paſſion. *Voyez* ACTIF, PASSIF, NEUTRE, RELATIF, *art.* 1, *n°.* 3.

Toutes les autres diviſions du *Verbe* adjectif, ou en abſolu & relatif, ou en augmentatif, diminutif, fréquentatif, inceptif, imitatif, *&c*, ne portent pareillement que ſur de nouvelles idées acceſſoires ajoutées à celle de la modification déterminée qui rend concret le ſens du *Verbe* adjectif ; & par conſéquent elles ſont toutes conciliables avec la définition générale, qui ſuppoſe toujours l'idée de cette modification déterminée.

Après ce détail, où j'ai cru devoir entrer pour juſtifier chacune des idées élémentaires de la notion que je donne du *Verbe*, détail qui comprend, par occaſion, l'examen des définitions les plus accréditées juſqu'à préſent, celle de Port-Royal & celle de Scaliger ; je me crois aſſez diſpenſé d'examiner les autres qui ont été propoſées : ſi j'ai bien établi la mienne, les voilà ſuffiſamment réfutées ; & je ne ferois au contraire qu'embarraſſer de plus en plus la matière, s'il reſte encore quelque doute ſur ma définition. Je n'ajoûterai donc plus qu'une remarque, pour achever, s'il eſt poſſible, de répandre la lumière ſur l'enſemble de toutes les idées que j'ai réunies dans la définition générale du *Verbe*.

La *Grammaire générale* dit que c'eſt *Un mot dont le principal uſage eſt de ſignifier l'affirmation*. Cette idée de l'*affirmation*, que j'ai rejetée, n'eſt point la ſeule choſe que l'on puiſſe reprocher à cette définition ; & en y ſubſtituant l'idée que j'adopte de l'*exiſtence intellectuelle*, je définirois encore mal le *Verbe*, ſi je diſois ſimplement que c'eſt *Un mot dont le principal uſage eſt de ſignifier l'exiſtence intellectuelle*, ou même plus brièvement & avec plus de juſteſſe, *Un mot qui ſignifie l'exiſtence intellectuelle*. Cette définition ne ſuffiroit pas pour expliquer tout ce qui apartient à la choſe définie ; & c'eſt un principe indubitable de la plus ſaine Logique, qu'une définition n'eſt exacte qu'autant qu'elle contient clairement le germe de toutes les obſervations qui peuvent ſe faire ſur l'objet défini. C'eſt pourquoi, je dis que le *Verbe* eſt *Un mot déclinable indéterminatif, qui déſigne ſeulement par l'idée générale de l'exiſtence intellectuelle ſous une relation à une modification.*

Je ſais bien que cette définition ſera trouvée longue par ceux qui n'ont point d'autre moyen que la toiſe, pour juger de la brièveté des expreſſions ; mais j'oſe eſpérer qu'elle contentera ceux qui n'exigent point d'autre brièveté que de ne rien dire de trop. Or

1°. Je dis que c'eſt *un mot déclinable* : afin d'indiquer le fondement des formes qui ſont communes au *Verbe*, avec les noms & les pronoms ; je veux dire les nombres ſurtout, & quelquefois les genres.

2°. Je dis un mot déclinable *indéterminatif* : & par là je poſe le fondement de la concordance du *Verbe* avec le ſujet déterminé auquel on l'applique.

3°. J'ajoûte qu'il *déſigne par l'idée générale de l'exiſtence* : & voilà bien nettement l'origine des formes temporelles, qui ſont excluſivement propres au *Verbe*, & qui expriment en effet les diverſes relations de l'exiſtence à une époque.

4°. Je dis que cette *exiſtence* eſt *intellectuelle* : & par là je prépare les moyens d'expliquer la néceſſité du *Verbe* dans toutes les propoſitions, parce qu'elles expriment l'objet intérieur de nos jugements ; je trouve encore, dans les différents aſpects de cette idée de l'*exiſtence intellectuelle*, le fondement des modes dont le *Verbe*, & le *Verbe* ſeul, eſt ſuſceptible.

5°. Enfin je dis *l'exiſtence intellectuelle ſous une relation à une modification* : & ce dernier trait, en facilitant l'explication du raport qu'a le *Verbe* à l'expreſſion de nos jugements objectifs, donne lieu de diviſer le *Verbe* en ſubſtantif & adjectif, ſelon que l'idée de la modification y eſt indéterminée ou expreſſément déterminée ; & de ſoudiviſer enſuite les *Verbes* adjectifs en actifs, paſſifs, ou neutres, en abſolus ou relatifs, *&c*, ſelon les différences eſſencielles ou accidentelles de la modification déterminée qui en rend le ſens concret.

J'oſe donc croire que cette définition ne renferme rien que de néceſſaire à une définition exacte, & qu'elle a toute la brièveté compatible avec la clarté, l'univerſalité, & la propriété qui doivent lui convenir : clarté, qui doit la rendre propre à

faire connoître la nature de l'objet défini, & à en expliquer toutes les propriétés eſſencielles ou accidentelles ; univerſalité, qui doit la tendre applicable à toutes les eſpèces compriſes ſous le genre défini, & à tous les individus de ces eſpèces, ſous quelque forme qu'ils paroiſſent ; propriété enfin, qui la tend incommunicable à tout ce qui n'eſt pas *Verbe*. (*M. BEAUZÉE.*)

VERBEUX, adj. Qui dit peu de choſes en beaucoup de paroles. Montaigne eſt un des premiers qui ayent employé ce mot; il dit : » A bien-» venner, à prendre congé, à ſaluer, à préſenter » mon ſervice, & tels compliments *verbeux* des » lois cérémonieuſes de notre civilité, je ne con-» nois perſonne ſi ſotement ſtérile de ce langage » que moi. (*ANONYME.*)

VERBIAGE, ſ. m. Amas confus de paroles vides de ſens. Il y a bien du *Verbiage* aux ieux de la Logique & du bon ſens. Il y a peu de poëtes que les règles ſévères de la Poéſie n'ayent fait *verbiager* quelquefois. (*ANONYME.*)

* VÉRITÉ RELATIVE, ſ. f. *Belles-Lettres. Poéſie.* Dans l'imitation poétique, la *Vérité relative* eſt ſouvent contraire & toujours préférable à la *Vérité* abſolue. Il n'eſt pas néceſſaire qu'une penſée ſoit vraie en elle-même, mais qu'elle ſoit l'expreſſion vraie de la nature. Il n'eſt pas néceſſaire qu'un ſentiment ſoit celui du commun des hommes, mais celui de tel homme dans telle ſituation. Chacun doit parler ſon langage ; & c'eſt à quoi le faux goût & le faux eſprit ſe méprennent le plus ſouvent.

Un peintre qui, dans l'éloignement, peindroit les objets dans tous leurs détails, avec leur forme, leur couleur, & leur grandeur naturelle, exprimeroit la *Vérité* abſolue, & n'obſerveroit pas la *Vérité relative*. Un poëte qui feroit penſer juſte tous ſes perſonnages, rempliroit de *Vérités* un ouvrage qui ſeroit faux d'un bout à l'autre.

Il eſt une *Vérité relative* aux paſſions. Elles exagèrent ; & l'hyperbole qu'elles emploient fréquemment, ſenſible pour ceux qui écoutent, ne l'eſt point pour celui qui parle : c'eſt dans ce ſens-là que Quintilien a dit qu'elle devoit être *extra fidem, non extra modum*. Toutes les fois que l'expreſſion dit plus qu'on ne doit penſer naturellement, elle eſt fauſſe ; elle eſt juſte toutes les fois qu'elle n'excède pas l'idée qu'on a ou qu'on peut avoir. C'eſt dans cette *Vérité relative* que conſiſte la préciſion de l'hyperbole même ; car il n'y a point d'exception à cette règle, que chacun doit parler d'après ſa penſée & peindre les choſes comme il les voit. Celui qui ſoupiroit de voir Louis XIV trop à l'étroit dans le Louvre, & qui diſoit pour ſa raiſon,

Une ſi grande majeſté
A trop peu de toute la terre.

le penſoit-il? pouvoit-il le penſer? C'eſt la pierre de touche de l'hyperbole.

C'eſt une maxime bien vraie en fait de goût, qu'*on affoiblit toujours ce que l'on exagère ;* mais *exagérer*, dans ce ſens-là, veut dire aller au delà, non de la *Vérité* abſolue, mais de la *Vérité relative*. Celui qui exprime une choſe comme il la ſent n'exagère point ; il rend fidèlement ſon ſentiment ou ſa penſée. L'objet qu'il peint n'a pas tous les charmes qu'il lui attribue ; le malheur dont il eſt accablé n'eſt pas auſſi grand qu'il ſe l'imagine ; le danger qui menace ſon ami, ſa maîtreſſe, ce qu'il a de plus cher, n'eſt ni auſſi terrible ni auſſi preſſant qu'il le croit : mais ce n'eſt pas d'après la réalité même, c'eſt d'après ſon imagination qu'il les peint ; & pour en juger d'après lui & comme lui, on ſe met à ſa place. Ainſi, dans l'excès de la paſſion, l'hyperbole la plus inſenſée eſt elle-même quelquefois l'expreſſion de la nature & de la *Vérité*.

L'habitude, le préjugé, l'opinion ſont autant de verres diverſement colorés, à travers leſquels chacun de nous voit les objets ; la paſſion eſt un microſcope. Le caractère modifié par tous ces accidents doit donc modifier le ſentiment & la penſée ; & c'eſt l'expreſſion fidèle de ces altérations qui fait la *Vérité* des mœurs. Il ne s'agit donc pas de ce qui eſt conforme à la droite raiſon, mais de ce qui eſt conforme à l'eſprit & au caractère de celui qui parle.

Rien de plus commun cependant que d'entendre juger une penſée en elle-même, & décider qu'elle eſt fauſſe par cela même qui la rend vraie. Voulez-vous qu'un homme inſenſé raiſonne comme un ſage? remettez à ſa place ce qui vous paroît faux ; alors vous le trouverez juſte.

Voici deux beaux vers de Corneille :

Et qui veut tout pouvoir, doit ſavoir tout oſer :
Et qui veut tout pouvoir, ne doit pas tout oſer.

Lequel des deux eſt vrai ? Chacun l'eſt à ſa place ; & à la place l'un de l'autre, tous les deux ſeroient faux.

Mors ſummum bonum, diis denegatum,

a dit Sénèque ; & cette penſée, folle dans la bouche d'un ſage, devient naturelle & vraie dans le caractère de Calypſo ; *malheureuſe d'être immortelle.*

Si la mort étoit un bien, dit Sapho, *les dieux n'en ſeroient pas exempts.* Ceci eſt d'un naturel plus commun, mais n'en eſt pas plus vrai ; car la mort, qui ſeroit un mal pour les dieux, pourroit être un bien pour les hommes.

Quoi qu'on vous diſe, endurez tout, diſoit un héros à ſon fils. *Quel héros*, va-t-on s'écrier, *qui donne le conſeil d'un lâche !* Oui ; mais ce lâche étoit Ulyſſe, qui alloit bientôt lui ſeul

exterminer tous les amants de Pénélope, & dont, en attendant, *le cœur rugiſſoit au dedans de lui-même, comme un lion rugit autour d'une bergerie où il ne ſauroit pénétrer :* c'eſt ainſi que le peint Homère.

Les ſpartiates, dans leurs prières, demandoient aux dieux de pouvoir ſupporter l'injure ; & du côté de la bravoure, les ſpartiates nous valoient bien. Notre point d'honneur eſt le vice du héros de l'*Iliade* ; & ce qui parmi nous déshonore un ſoldat, fut admiré dans Thémiſtocle. La valeur grèque ſe réduiſoit à vaincre ou à mourir en combattant pour la patrie ; & Homère, qui fait eſſuyer tant d'injures a ſes héros, n'a pas fait voir une ſeule fois, dans l'*Iliade*, un grec ſuppliant dans le combat, ni pris vivant par l'ennemi.

Ce ſont ces différences nationales qu'il faut avoir étudiées pour juger les mœurs du Théâtre. Que penſerions-nous, par exemple, du poète qui feroit dire par le fier Alexandre, que *c'eſt acte de roi que de ſouffrir le blâme pour bien faire ?* Nous renverrions cette maxime à Fabius ; & cependant elle eſt d'Alexandre lui-même.

C'eſt une *Vérité* rare, en fait de mœurs, que celle du caractère d'Achille, dans ſon entrevûe avec Priam ; & à le juger par les mœurs actuelles, il paroîtroit bien étrange que le meurtrier d'Hector s'établît le conſolateur de ſon père, & lui tînt ce diſcours, qui, dans les mœurs antiques & dans l'opinion de la fatalité, eſt ſi naturel & ſi beau. » Ah ! malheureux Prince, par quelles » épreuves avez-vous paſſé ? Comment avez-vous » ôſé venir ſeul dans le camp des grecs, & ſou- » teuir la préſence d'un homme qui a ôté la vie » à un ſi grand nombre de vos enfants, dont la » valeur étoit l'appui de vos peuples ? il faut que » vous ayez un cœur d'airain. Mais aſſeyez-vous » ſur ce ſiége, & donnons quelque trêve à notre » affliction. A quoi ſervent les regrets & les plaintes ? » Les dieux ont voulu que les chagrins & les » larmes compoſaſſent le tiſſu de la vie des mi- » ſérables mortels . . . Mon père en eſt une preuve » bien ſignalée : les dieux l'ont comblé de faveurs » depuis ſa naiſſance ; ſa fortune & ſes richeſſes » paſſent celles des plus grands rois . . . Il n'a de » fils que moi, qui ſuis deſtiné à mourir à la fleur » de mon âge, & qui, pendant le peu de jours » qui me reſtent, ne puis être près de lui pour » avoir ſoin de ſa vieilleſſe ; car je ſuis éloigné » de ma patrie, attaché à une cruelle guerre ſur » ce rivage, & condamné à être le fléau de votre » famille & de votre royaume, tandis que je laiſſe » mon père ſans conſolation & ſans ſecours. Et » vous-même n'êtes-vous pas encore un exemple » épouvantable de cette *Vérité ?* . . . Mais ſup- » portez courageuſement votre ſort, & ne vous » abandonnez point à un deuil ſans bornes : vous » n'avancerez rien, quand vous vous déſeſpérerez » pour la mort de votre fils ; & vous ne le rappel- » lerez point à la vie : mais vous l'irez rejoindre, » après avoir achevé de vider ici-bas la coupe de » la colère des dieux ». C'eſt là ce qu'on appelle les mœurs locales & la *Vérité relative.*

Le poète ne nous doit la *Vérité* abſolue, que lorſqu'il parle lui-même, ou qu'il donne celui qui parle pour un homme ſage, éclairé, vertueux comme Burrhus, Alvarès, Zopyre : dans tout le reſte, il ne répond que de la *Vérité relative* ; & il eſt abſurde de lui faire un crime de la ſcélérateſſe d'Atrée, de Narciſſe, ou de Mahomet. (¶ C'eſt pourtant là ce que ne manquent jamais de faire les cagots, les délateurs, les calomniateurs des talents, & ſurtout cette foule d'écrivains famé[illegible]liques, plus impudents, plus mépriſa[illegible]es, plus multipliés que jamais.) (*M.* MARMONTEL.)

(N.) VÉRITÉ, CANDEUR, FRANCHISE, NAÏVETÉ. *Synonymes.*

La *Vérité* eſt ferme & ſans déguiſement ; la *Candeur*, douce & ſans effort ; la *Franchiſe*, ſimple & ſans art ; la *Naïveté*, naturelle & ſans affectation.

La *Candeur* eſt dans les perſonnes ſeulement ; la *Vérité* eſt dans les choſes & dans les perſonnes ; la *Franchiſe* & la *Naïveté*, dans les diſcours.

La *Candeur* tient à l'âme ; la *Naïveté*, au caractère d'eſprit : la *Candeur* marque ce qu'on ſent ; la *Naïveté*, ce qu'on penſe : la *Candeur* ſe laiſſe voir ; la *Naïveté* s'exprime.

La *Candeur* ne marque que des vertus agréables ; la *Vérité* peut en marquer de rudes & de ſauvages : la *Naïveté* peut montrer des défauts, mais jamais des vices ; & c'eſt pour cela qu'on dit, Une groſſièreté *naïve*, & qu'on ne dit point, Une méchanceté *naïve*. *Voyez* NAÏF, NATUREL. *Syn.* NAIVETÉ, CANDEUR, INGÉNUITÉ. *Syn.* & SINCÉRITÉ, FRANCHISE, NAÏVETÉ, INGÉNUITÉ. *Syn.* (*D'ALEMBERT.*)

*VERS, ſ. m. *Belles-Lettres.* Le ſentiment du Rhythme nous eſt ſi naturel, que, chez les peuples même les plus ſauvages, la danſe & le chant ſont cadencés. Or la Poéſie ancienne, dans ſa naiſſance, étoit chantée : *Illud quidem certum, omnem Poeſin olim cantatam fuiſſe* (Iſaac Voſſius). La parole, accommodée au chant, fut donc auſſi ſoumiſe à la meſure & à la cadence. Telle fut l'origine du *Vers* métrique des Anciens.

(¶ Tout *Vers* métrique n'eſt pourtant pas régulièrement meſuré. Rappelons-nous d'abord que ce *Vers* étoit compoſé de pieds ; & le pied, de ſyllabes, dont chacune étoit brève ou longue : la brève, ∪, ne faiſoit qu'un temps dans la meſure ; la longue, —, en valoit deux. La meſure à trois temps étoit donc l'iambe, ∪—; le choriée, —∪; & le tribrache, ∪∪∪. Les meſures à quatre temps, les plus en uſage, étoient le ſpondée, — —; le dactyle, — ∪∪; & l'anapeſte, ∪∪—. Avec l'in-

telligence de ces figures, on verra d'un coup d'œil quelle étoit la forme des *Vers*.

Les pieds de l'hexamètre, du pentamètre, de l'aſclépiade ſont tous égaux : ſeulement, dans le pentamètre & dans l'aſclépiade, il reſte à l'hémiſtiche une ſyllabe longue à ſuppléer par un ſilence, & dans le pentamètre le même vide à la fin du *Vers*.

Vers pentamètre.

1 2 3 4
—⏑, —⏑, —; —⏑⏑, —⏑⏑, —
—⏑⏑, —⏑⏑ . . . . . .

Vers aſclépiade.

1 2 3 4
—⏑, —⏑⏑, —; —⏑⏑, —⏑⏑.

Le *Vers* hexamètre étoit régulier & plein d'un bout à l'autre ; & en même temps il étoit ſuſceptible d'une variété continuelle, par la liberté qu'on avoit d'y employer, au gré de l'oreille, ou le dactyle, ou le ſpondée : le cinquième pied ſeulement exigeoit le dactyle, & le ſixième le ſpondée; encore, ſi le caractère de l'expreſſion & l'harmonie imitative le demandoit, pouvoit-on mettre au cinquième pied le ſpondée, au lieu du dactyle, qu'on plaçoit alors au quatrième; le *Vers* alors s'appeloit ſpondaïque.

Vers hexamètre.

1 2 3 4 5 6
—⏑⏑, —⏑⏑, —⏑⏑, —⏑⏑, —⏑⏑, —⏑,
—⏑⏑, —⏑⏑, —⏑⏑, —⏑⏑ . . . . . .

Vers ſpondaïque.

4 5 6
. . . . . —⏑⏑, —⏑, —⏑.

C'eſt l'égalité de ces deux meſures & la liberté qu'avoit le poète de les combiner à ſon gré; c'eſt là, dis-je, ce qui feſoit de l'hexamètre le plus harmonieux & le plus beau de tous les *Vers* : auſſi étoit-il conſacré à la Poéſie héroïque.

Le *Vers* ïambe au contraire, tout compoſé de meſures inégales, étoit le plus irrégulier & le plus approchant de la proſe : car non ſeulement il étoit entremélé de ſpondées & d'ïambes,

1 2 3 4 5 6
—⏑, ⏑—, —⏑, ⏑—, —⏑, —⏑;

mais à ſes pieds impairs il recevoit le dactyle, ou l'anapeſte, ou les trois brèves à la place de l'ïambe ; & cette marche libre & naturelle l'avoit fait préferer pour la Poéſie dramatique.

Mais ce qui eſt une énigme pour notre oreille, c'eſt que les *Vers* employés dans l'Ode, & qu'on appeloit *Vers* lyriques, étoient preſque tous compoſés de meſures inégales, comme les *Vers* de Sapho & d'Alcée.

Vers Saphique.

—⏑, —⏑, —⏑⏑, —⏑, —⏑.

Vers alcaïque.

—⏑, ⏑—, —, —⏑⏑, —⏑⏑.

Il falloit donc que le chant de l'Ode changeât ſans ceſſe de mouvement, ou que, par des ſilences, comme le dit S. Auguſtin, on occupât les temps vides de la meſure.

Quoi qu'il en ſoit, au moins dans les *Vers* réguliers, comme dans l'hexamètre, l'égalité, la préciſion du nombre, eſt-elle encore ſi ſenſible, même pour notre oreille, que nos *Vers* rhythmiques n'ont rien de ſemblable ni d'approchant.)

Dans la baſſe latinité, lorſqu'on abandonna le *Vers* métrique, c'eſt à dire, le vers régulièrement meſuré, pour le *Vers* rhythmique, beaucoup plus facile, parce que la proſodie n'y étoit plus obſervée, & qu'il ſuffiſoit d'en compter les ſyllabes ſans nul égard à leur valeur; les poètes ſentirent que des *Vers* privés du nombre avoient beſoin d'être relevés par l'agrément des conſonnances : de là l'uſage de la rime, introduit dans les langues modernes, adopté par les provençaux, les italiens, les françois, & par tout le reſte de l'Europe.

On vient de voir que dans le *Vers* métrique régulier la meſure eſt conſtamment la même, tandis que le nombre des ſyllabes varie. Un hexamètre, compoſé de cinq dactyles & d'un ſpondée, eſt un *Vers* de dix-ſept ſyllabes, tandis qu'un hexamètre, compoſé de cinq ſpondées & d'un dactyle, n'en a que treize.

Au contraire, nos *Vers* rhythmiques ont tous, à l'éliſion près, le même nombre de ſyllabes ; & de mille il n'y en a pas deux dont la meſure ſoit égale, à compter le nombre des temps.

Nos *Vers* réguliers ſont de douze, de dix, de huit ou de ſept ſyllabes; c'eſt ce qu'on appelle *meſure*. Le *Vers* de douze eſt coupé par un repos après la ſixième; & le *Vers* de dix, après la quatrième : le repos doit tomber ſur une ſyllabe ſonore ; & le *Vers* doit tantôt finir par une ſonore, tantôt par une muette : c'eſt ce qu'on appelle *cadence*. Toutes les ſyllabes du *Vers*, excepté la finale muette, doivent être ſenſibles à l'oreille : & c'eſt ce qu'on appelle *nombre*.

On ſait que la ſyllabe muette eſt celle qui n'a que le ſon de cet *e* foible qu'on appelle *muet* ou *féminin* ; c'eſt la finale de *vie* & de *flamme*. Toute autre voyelle a un ſon plein.

Dans le cours du *Vers* l'*e* féminin n'eſt admis qu'autant qu'il eſt ſuivi d'une conſonne, comme dans *Rome* & dans *gloire*. S'il eſt ſeul, ſans articulation, comme à la fin de *vie* & d'*année*; il ne fait pas nombre, & l'on eſt obligé de placer après lui une voyelle qui l'efface, comme *vi' active*, *anné' abondante* : cela s'appello *éliſion*. L'*h* initiale,

ſinitiale qui n'eſt point aſpirée, eſt comme nulle & n'empêche pas l'éliſion.

On peut élider l'*e* muet final, quand même il eſt articulé & ſoutenu d'une conſonne ; mais on n'y eſt pas obligé. *Gloire durable*, & *gloir'éclatante*, ſont au choix du poëte.

Si l'on veut que l'*e* muet articulé faſſe nombre, il faut ſeulement éviter qu'il ſoit ſuivi d'une voyelle ; comme, ſi l'on veut qu'il s'élide, il faut qu'une voyelle initiale lui ſuccède immédiatement. Dans la liaiſon d'*hommes illuſtres*, l'*e* muet d'*hommes* ne s'élide point ; l'*s* finale y met obſtacle.

Le repos de l'hémiſtiche ne peut tomber que ſur une ſyllabe pleine. Si donc le mot finit par une ſyllabe muette, elle doit s'élider, & l'hémiſtiche s'appuyer ſur la ſyllabe qui la précède. *Voyez* HÉMISTICHE.

Il n'y a d'éliſion que pour l'*e* muet ; la rencontre de deux voyelles ſonores s'appelle *Hiatus*, & l'hiatus eſt banni du *Vers*. Je crois avoir prouvé qu'on a eu tort de l'en exclure. Quoi qu'il en ſoit, l'Uſage a prévalu. *Voyez* HIATUS.

J'ai dit que la finale du *Vers* eſt tour à tour ſonore & muette. Le *Vers* à finale ſonore s'appelle *maſculin* : les anglois le nomment *Vers à rime ſimple* ; & les italiens, *Vers tronqué*. Le *Vers* à finale muette s'appelle *féminin* ; les anglois & les italiens le nomment *Vers à rime double*. Il eſt vrai que dans le *Vers* françois la finale muette eſt plus foible que dans le *Vers* italien : mais l'une eſt auſſi brève que l'autre ; & c'eſt de la durée, non de la quantité des ſons, que réſulte le nombre du *Vers*. *Voyez* MUET.

Cette finale ſur laquelle la voix expire, n'étant pas aſſez ſenſible à l'oreille pour faire nombre, on la regarde comme ſuperflue, & on ne la compte pas. Le *Vers* féminin, dans toutes les langues, a donc le même nombre de ſyllabes que le *Vers* maſculin, et de plus ſa finale muette ou *tombante*, comme diſent les italiens.

Les *Vers* maſculins ſans mélange auroient une marche bruſque & heurtée ; les *Vers* féminins ſans mélange auroient de la douceur, mais de la molleſſe. Au moyen du retour alternatif ou périodique de ces deux eſpèces de *Vers*, la dureté de l'un & la molleſſe de l'autre ſe corrigent mutuellement ; & la variété qui en réſulte eſt, je crois, un avantage de notre Poéſie ſur celle des italiens, dont la finale eſt toujours *cadente*, excepté dans les vers lyriques.

On a voulu juſqu'à préſent que la Tragédie & l'Épopée fuſſent rimées par diſtiques, & que ces diſtiques fuſſent tour à tour maſculins & féminins. On a permis les rimes croiſées au Poëme lyrique, à la Comédie, à tout ce qu'on appelle *Poéſies familières* & *Poéſies fugitives*. Ainſi, la gêne & la monotonie ſont pour les longs poëmes, & les plus courts ont le double avantage de la liberté & de la variété. N'eſt ce pas plus tôt aux poëmes d'une longue étendue qu'il eût fallu permettre les rimes croiſées ? Je le croirois plus juſte, non ſeulement parce que les *Vers* maſculins & féminins entrelacés n'ont pas la fatigante monotonie des diſtiques, mais parce que leur marche libre, rapide, & fière donne du mouvement au récit, de la véhémence à l'action, du volume & de la rondeur à la période poétique. On a pris pour de la majeſté la peſanteur des *Vers* qui ſe tiennent comme enchaînés deux à deux, & qui ſe retardent l'un l'autre : mais la majeſté conſiſte dans le nombre, le coloris, l'éclat, & la pompe du ſtyle ; & le morceau le plus majeſtueux de la Poéſie françoiſe, la prophétie de Joad, dans *Athalie*, eſt écrit en rimes croiſées. Voyez dans l'opéra de *Proſerpine* s'il manque rien à la majeſté des *Vers* entrelacés dans le début de Pluton. Du reſte, on ſait que la néceſſité génante & continuelle de deux rimes accouplées amène ſouvent des *Vers* foibles & ſuperflus.

(¶ Les *Vers* à rimes entremêlées ſont tantôt de la même meſure, tantôt de meſure inégale ; & dans l'un & dans l'autre cas, ils ſont ou ſymétriquement ou librement entrelacés : ſymétriquement, comme dans les ſtances ; librement, comme dans les pièces de *Vers* qui ont pris le nom de poéſies libres.

Dans les ſtances, les *Vers* de meſure inégale qui s'entremêlent avec le plus de grâce & d'harmonie, ſont les *Vers* de douze & de huit, & les *Vers* de douze & de ſix. La cadence des *Vers* de ſept briſe celle des *Vers* de huit, & n'eſt point analogue à l'harmonie du *Vers* de douze ; les *Vers* de ſept ont une marche ſautillante qui leur eſt propre, & ils veulent être iſolés.

Le *Vers* de dix ſyllabes ſe mêle quelquefois aux *Vers* de douze, mais en laiſſant une meſure vide, ce qui eſt pénible à l'oreille ; & ce n'eſt jamais dans la Stance que ce mélange doit avoir lieu.

Les *Vers* de meſure inégale, bien aſſortis dans les poéſies familières, en font l'harmonie & le charme.

Dans le Poëme lyrique, & ſingulièrement dans le récitatif, cet art d'entrelacer des *Vers* d'inégale meſure, & d'en croiſer les rimes pour donner à la période une forme plus élégante & plus harmonieuſe, exige une oreille exercée. C'étoit l'un des ſecrets de la magie de Quinault.

Quelqu'un cependant s'eſt moqué de l'attention qu'on y donnoit, & a demandé ſi, ſans ce mélange de rimes, les grecs ne feſoient pas de bonne Muſique ? Que ne demandoit-on de même ſi, ſans la forme que Malherbe avoit donnée à nos ſtances françoiſes, Pindare & Horace n'avoient pas fait de belles Odes ? Aſſûrément la rime n'eſt pas plus néceſſaire à la Poéſie qu'à la Muſique : mais lorſque dans une langue la Poéſie eſt telle qu'au défaut d'une proſodie régulière & ſenſible, la rime en marque la meſure, les intervalles, & les repos,

& que par habitude l'oreille s'eſt fait un plaiſir de ces finales conſonnantes ; le ſentiment de l'harmonie naît en partie de cet enlacement, & Quinault, ainſi que Malherbe, a eu quelque mérite à l'y faire contribuer. Il doit y avoir entre la phraſe poétique & la phraſe muſicale une exacte correſpondance. L'une ſe modèle ſur l'autre : c'eſt la coupe des *Vers* qui en décide la forme ; c'eſt la rime qui la diviſe, & qui en marque à l'oreille les articulations. Il n'eſt donc pas indifférent au muſicien que le poète, dans le mélange des *Vers* & l'entrelacement des rimes, ait bien ou mal deſſiné, diviſé, dévelopé, circonſcrit la phraſe ou la période poétique ; & nous parler de la Muſique grèque, dont on ne ſait rien, à propos de la nôtre, dont on ſait peu de choſe, pour nous perſuader que des rimes enfilées au haſard, ou des rimes artiſtement entrelacées dans nos *Vers*, ſont une choſe indifférente ; c'eſt en même temps ſe moquer de la rime & de la raiſon.)

Mais de quelque façon qu'on entrelace les rimes, l'oreille exige qu'il n'y ait jamais de ſuite deux finales pleines ni deux muettes de différents ſons, comme *vainqueur* & *combat*, comme *victoire* & *couronne*.

(¶ Dans les *Vers* rimés deux à deux, le ſens peut finir au premier, & le ſecond peut commencer une nouvelle période ; c'eſt même quelquefois une eſpéce de tranſition, & un moyen de déguiſer le manque de liaiſon d'un ſens à l'autre. Mais dans les *Vers* entrelacés, la rime & la penſée doivent ſe clorre enſemble, ſi l'on veut que la période poétique ſoit nombreuſe & bien arrondie. C'eſt ce qu'on délire ſouvent dans les poéſies de Chaulieu.

Quoique nos *Vers* n'ayent point de meſure préciſe, le caractère qui les diſtingue ne laiſſe pas de ſe faire ſentir. Le *Vers* de douze ſyllabes (l'alexandrin) a de la nobleſſe, de la pompe, de l'harmonie : & malgré cette égalité continue & invariable de ſes deux hémiſtiches, qui ſemble le rendre monotone ; un écrivain, qui a de l'oreille & aſſez d'art pour donner à ſon ſtyle le mouvement de la penſée ou du ſentiment qu'il exprime, ſaura bien varier encore la coupe & le rhythme du *Vers*. *Voyez* HÉMISTICHE.)

Le *Vers* de dix ſyllabes françois répond au *Vers* héroïque italien, que les anglois ont adopté ; avec cette différence, que dans les *Vers* françois le repos eſt conſtamment aprés la quatrième ſyllabe, & que le *Vers* italien s'appuie tantôt ſur la quatrième, tantôt ſur la ſixième ; en ſorte qu'il eſt diviſé par ſon repos en quatre & ſix, ou en ſix & quatre. Ce changement de coupe répugne à notre oreille ; & nous avons pour nous l'exemple des Anciens, qui ne varioient point la coupe de l'alcaïque & du phaleuce, modèle du *Vers* de dix ſyllabes.

Mais les *Vers* héroïques italiens étant féminins, ſans mélange, ils ſeroient monotones, s'ils avoient tous la même coupe : au lieu que de notre *Vers* de dix ſyllabes la marche eſt régulière, & n'eſt point fatigante ; il coule de ſource, il eſt doux ſans lenteur, il eſt rapide ſans caſcade ; & l'inégalité des deux hémiſtiches, avec le mélange des finales alternativement ſonores & muettes, ſuffit pour le ſauver de la monotonie.

(¶ Le *Vers* de huit ſyllabes, qui répond à l'anacréontique, a du nombre & de l'impulſion, & il eſt ſuſceptible de tous les mouvements de la paſſion & de l'enthouſiaſme. Le *Vers* de ſept ſyllabes a de la viteſſe, de la légèreté ; & la gaîté ſurtout en eſt le caractère. Qu'un poète, avec de l'oreille, ait bien étudié les éléments de l'harmonie de notre langue, il trouvera donc aiſément dans nos *Vers* les moyens de tout exprimer.

J'ai obſervé, dans l'*article* NOMBRE, que le *Vers* métrique des Anciens, même le plus régulier, l'hexamètre, n'étoit pas toujours harmonieux ; & la raiſon en eſt que la préciſion de la meſure ne ſuffit pas à l'harmonie de la parole. Elle y contribue, elle y ajoûte : mais ſans le choix des mots les plus expreſſifs par le ſon en même temps que par le nombre, ſans le mélange & la ſucceſſion des voyelles & des conſonnes les plus ſenſiblement analogues au caractère de la penſée, du ſentiment, ou de l'image ; la meſure ſeule, en Poéſie, ſeroit ce qu'elle eſt en Muſique, lorſqu'elle eſt dénuée du charme de la mélodie et de l'expreſſion de l'accent.

De même auſſi que la Muſique, ſans être meſurée, peut être harmonieuſe par l'heureux choix des modulations & des accords, la Poéſie, ſans obſerver une meſure exacte, un mouvement réglé, peut ſe donner encore une harmonie très-ſenſible ; & nos beaux *Vers* en ſont la preuve. Les nombres n'en ſont pas égaux ; mais lorſqu'ils ſont mis à leur place, & qu'ils ont enſemble un rapport aſſez marqué avec ce que le *Vers* exprime, l'oreille en eſt encore ravie : ainſi, ſans être comparables aux *Vers* de Virgile du côté du rhythme, les *Vers* de Racine ne laiſſent pas d'avoir une harmonie enchantereſſe ; & celui qui, comme Racine, ſaura donner à un certain nombre de ſyllabes, ſans meſure préciſe, cette harmonie plus libre, & cependant ſi rare encore, aura un très-grand avantage à écrire en *Vers* plutôt qu'en proſe. C'eſt ce que La Motte n'a pas ſenti. J'ai obſervé d'ailleurs que la rime a pour nous l'attrait d'une curioſité piquante, & que la ſurpriſe que nous cauſe cette difficulté vaincue avec une adreſſe ingénieuſe, eſt pour nous encore un plaiſir. J'ai reconnu de plus qu'on étoit quelquefois redevable à la rime d'une heureuſe ſingularité d'idées incidentes, ou de mots imprévus qu'elle feſoit trouver. Enfin je n'ai rien diſſimulé de ce qui la rend chère à l'oreille, & ſecourable pour la mémoire. *Voyez* RIME,

J'ajoûte encore ici qu'il dépend de nos poëtes

de donner à leurs *Vers*, ſinon toute la préciſion du nombre & de la meſure, au moins une apparence de cadence métrique qui en impoſe agréablement à l'oreille; & l'art de cadencer les *Vers* en les récitant, peut encore augmenter cette illuſion. Mais quelque charme qu'ayent pour nous de beaux *Vers*, je ne ſaurois les regarder comme une forme inſéparable du langage poétique. Ariſtote l'a dit; c'eſt le fond des choſes, non la forme des *Vers*, qui fait le poète & qui conſtitue la Poéſie. Or ſi le charme des *Vers* d'Homère n'étoit pas de l'eſſence de la Poéſie; ſi on la concevoit dénuée de cette cadence harmonieuſe & imitative, qui animoit tout, qui exprimoit tout; exigera-t-elle des *Vers* ſans rhythme, & dont le mouvement irrégulier n'imite preſque jamais rien?

Un *Vers* italien, un *Vers* allemand, un *Vers* anglois n'a ni cadence ni meſure ſenſible pour une oreille françoiſe; un *Vers* françois n'en a guère plus pour l'oreille de nos voiſins: perſonne, même aujourd'hui, ne peut dire qu'il ſente bien diſtinctement le rhythme du *Vers* ſenaire des Anciens, du *Vers* de Térence & d'Euripide. Il n'y auroit donc pour nous ni Poéſie dramatique ancienne, ni aucune eſpèce de Poéſie étrangère, comme il n'y auroit pour les étrangers aucune eſpèce de Poéſie françoiſe; & le *Vers*, qui varie ſans ceſſe d'une langue à l'autre au point d'être méconnoiſſable pour qui n'y eſt point accoutumé, ſeroit pourtant un attribut inſéparable de la Poéſie? C'eſt ce qui me ſemble auſſi difficile à ſoutenir qu'à concevoir.

Suppoſons que les belles ſcènes d'Euripide & de Sophocle, que les morceaux ſublimes de Milton n'ayent jamais été qu'une proſe éloquente & harmonieuſe; dira-t-on que les hommes de génie, qui ont ſi bien peint, ne ſont pas des poètes; & qu'un ouvrage de ce ſtyle, rempli de pareilles beautés, ne mérite pas le nom de Poème?

Les étrangers avouent de bonne foi qu'ils ne ſentent point l'harmonie des *Vers* de La Fontaine, & qu'ils ſont même peu touchés de celle des *Vers* de Racine. Ce ne ſont pour eux que des lignes de proſe élégantes & mélodieuſes d'un certain nombre de ſyllabes longues ou brèves à volonté, & coupées en deux par un repos. Il en eſt de même pour nous des *Vers* italiens, allemands, ou anglois; & quand il ſeroit vrai que l'harmonie des *Vers* de Virgile & d'Homère auroit encore le même charme pour tous les peuples qui les entendent, en eſt-il de même des *Vers* que chacun d'eux s'eſt fait au gré de ſon oreille? L'anglois, l'italien, le françois ſcandent chacun à leur manière les *Vers* de l'*Énéide*; mais tous lui donnent les mêmes nombres, & pour tous ils ſont compoſés de ſix meſures à quatre temps. Mais quelle ſera pour l'étranger la façon de ſcander nos *Vers*? Celui ci, par exemple,

Je ne veux que la voir, ſoupirer & mourir,

eſt compoſé de ſeize temps. Celui-ci en a vingt & un'

Les temps ſont arrivés; ceſſez, triſte Chaos;

& tous les deux ont douze ſyllabes.

De tels *Vers* ſont-ils tellement eſſenciels à la Poéſie, que l'en priver ce fût l'anéantir? Je ſuis loin de penſer qu'une proſe inanimée puiſſe les remplacer. Je crois même qu'un poème écrit en proſe demanderoit une plénitude d'idées, de ſentiments, & d'images, une chaleur, une continuité d'intérêt, dont peuvent ſe paſſer les *Vers*; vu que la ſingularité de leur méchaniſme peut quelquefois par intervalle amuſer, occuper l'oreille. Mais en ſuppoſant toutes les beautés poétiques, ſoit du ſtyle ſoit de la penſée réunies dans un ouvrage; l'invention, l'imitation, le coloris, le deſſin, l'ordonnance, en deux mots, la Peinture & l'Éloquence au plus haut degré, ne ſeroit-ce plus de la Poéſie, dès qu'il y manqueroit ce nombre de ſyllabes, ces repos, & ces conſonnances qui caractériſent nos *Vers*? L'habitude en a fait ſans doute pour notre oreille un plaiſir de plus; & une infinité de choſes foibles & communes ont paſſé à la faveur de l'illuſion que les *Vers* ont faite à l'oreille. Mais la beauté des tableaux, des images, que la Poéſie nous préſente, les traits pathétiques dont elle nous pénètre, ont-ils beſoin de cette ſéduction pour ſe faire admirer, pour ſe faire ſentir: changera-t-elle de nature en renonçant à un de ces moyens & au plus fantaſque de tous?

La Poéſie eſt une peinture qui parle, ou, ſi l'on veut, un langage qui peint; le comble de l'art ſeroit de peindre en même temps & à l'eſprit & à l'oreille: mais ſi, réduite à peindre à l'eſprit, elle y excelle, n'eſt-ce pas quelque choſe? Mais ſi, au lieu d'enfermer ſes idées dans les bornes d'un *Vers* ſans rhythme, elle s'applique à tirer avantage de la liberté de la proſe, pour en varier les mouvements, les intervalles, & les repos au gré de l'âme & de l'oreille; ſi cette proſe harmonieuſe eſt de plus animée par les couleurs d'un ſtyle figuré, par la chaleur d'une éloquence, tantôt douce & ſenſible, tantôt vive & brûlante; enfin ſi on trouve dans ce ſtyle le caractère de beauté idéale qui diſtingue les grandes productions des arts, c'eſt à dire, un degré de force, de richeſſe, de correction, de préciſion, d'élégance, qui ſemble pris dans la nature, & qui cependant n'y eſt jamais; ne ſera-ce point encore aſſez pour faire de la Poéſie?

La proſe, à ce degré de perfection, eſt peut-être auſſi difficile & auſſi rare que les beaux *Vers*; peut-être même l'eſt-elle plus, par la raiſon qu'elle n'a point de formules preſcrites. Mais en accordant aux vers un mérite de plus & un agrément de fantaiſie que ne ſauroit avoir la proſe, je ne puis ſouffrir à l'opinion qui en a fait excluſivement le langage de la Poéſie. J'admire, autant qu'il eſt poſſible, les poètes qui excellent dans l'art d'écrire en *Vers*; je m'y ſuis exercé moi-même: & je ſens

trop le prix d'un talent auquel l'habitude a donné tant de pouvoir & tant de charme, pour conſeiller à qui le poſſède de négliger cet avantage. Mais je croirai toujours que l'écrivain auquel il ne manquera que ce don là pour être poète, aura le droit de dire encore, en exprimant en proſe harmonieuſe tout ce que la nature a de plus animé, de plus touchant, de plus ſublime : *Et moi auſſi je ſuis poète*). (*M. MARMONTEL.*)

VESTIGES, TRACES. *Synon.* Les *Veſtiges* ſont les reſtes de ce qui a été dans un lieu. Les *Traces* ſont des marques de ce qui y a paſſé.

On connoît les *Veſtiges*. On ſuit les *Traces*.

On voit les *Veſtiges* d'un vieux château. On remarque les *Traces* d'un cerf ou d'un ſanglier. (*L'abbé GIRARD.*)

Veſtiges ne ſe dit qu'au pluriel (1). *Trace* ſe dit indifféremment au ſingulier & au pluriel : Il n'y a point d'artifices que les ſcélérats ne mettent en uſage pour cacher la *Trace* ou les *Traces* de leurs cruautés. Enfin *Trace* paroît d'un uſage plus étendu que *Veſtiges*, ſoit au propre ſoit au figuré ; il eſt auſſi plus beau en Poéſie :

Mais l'ingrate en mon cœur reprit bientôt ſa place :
De mes feux mal éteints je reconnus la *Trace*. *Racine.*

(*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

VIANDE, CHAIR. *Syn.* Le mot de *Viande* porte avec lui une idée de nourriture, que n'a pas celui de *Chair* : mais ce dernier a, à la compoſition phyſique de l'animal, un raport que n'a pas le premier. Ainſi, l'on dit que le poiſſon & les légumes ſont *Viandes* de Carême ; que la perdrix a la *Chair* courte & tendre. (*L'abbé GIRARD.*)

Nous ajoûterons que *Chair* ne ſe dit que des parties molles ; & que *Viande* au contraire ſe dit d'une portion de ſubſtance animale mêlée de parties molles & de parties dures, comme il paroît par le proverbe, Il n'y a point de *Viande* ſans os.

Viande ſe prend encore d'une façon plus générale & plus abſtraite que *Chair*. Car on dit, De la *Chair* de perdrix, de poulet, de lièvre, *&c* ; & de toutes ces *Chairs*, que ce ſont des *Viandes* : mais on ne dit pas, De la *Viande* de perdrix, de poulet, *&c* ; ce qui vient peut-être de ce qu'anciennement *Viande* & *Aliment* étoient ſynonymes. En effet, toute *Viande* ſe mange, & il y a des *Chairs* qui ne ſe mangent pas. On dit, *Viande* de boucherie, & non *Chair* de boucherie.

Quand on dit, Voilà de belles *Chairs*, & Voilà de belles *Viandes* ; on entend encore des choſes fort différentes. La première de ces expreſſions peut être l'éloge d'une jolie femme ; & l'autre eſt celui d'un beau morceau de bœuf ou de veau non cuit. (*DIDEROT.*)

(1) Aſſertion fauſſe : on dit tous les jours, & très-bien ; *Il n'en reſte aucun* Veſtige, *Il n'en paroît pas le moindre* Veſtige. (*M. BEAUZÉE.*)

VIBRATION, OSCILLATION. *Synonym.* Chez tous les phyſiciens, ces deux termes ſont ſynonymes, & avec raiſon, puiſqu'ils expriment tous deux le mouvement alternatif ou réciproque qui revient ſur lui-même : mais il y a une différence, priſe de la différence des cauſes qui produiſent ce mouvement.

Je conçois donc plus particulièrement par *Vibration*, tout mouvement alternatif ou réciproque ſur lui-même, dont la cauſe réſide uniquement dans l'élaſticité : tels ſont les mouvements des cordes *vibrantes*, & des parties internes de tout corps ſonore en général ; tels ſont auſſi les balanciers des montres, qui font leurs *Vibrations* en vertu de l'élaſticité des reſſorts ſpiraux qu'on leur applique.

J'entends au contraire par *Oſcillation*, tout mouvement alternatif ou réciproque ſur lui-même, dont la cauſe réſide uniquement dans la peſanteur ou gravitation : tels ſont les mouvements des ondes, & tous ceux des corps ſuſpendus, d'où dérive la théorie des pendules.

Le mouvement de *Vibration* meſure les ſons, celui d'*Oſcillation* meſure les temps. Les cloches, par exemple, ſont des *Vibrations* & des *Oſcillations* : les premières dérivent du corps qui frape & comprime la cloche en vertu de ſon élaſticité, ce qui la rend ovale alternativement & produit les ſons ; les ſecondes ſont déterminées par le mouvement total de la cloche qui eſt en proie à la gravitation, ce qui détermine les intervalles de temps entre les ſons. Reſte à ſavoir ſi le ſon d'une cloche n'eſt pas d'autant plus étendu, que les temps des *Oſcillations* ſont plus près de coincider avec les temps des *Vibrations*. (*M. ROMILLY.*)

VICE, DÉFAUT, IMPERFECTION. *Syn.* Ces trois mots déſignent en général une qualité répréhenſible : avec cette différence, que *Vice* marque une mauvaiſe qualité morale, qui procède de la dépravation ou de la baſſeſſe du cœur ; que *Défaut* marque une mauvaiſe qualité de l'eſprit, ou une mauvaiſe qualité purement extérieure ; & qu'*Imperfection* eſt le diminutif de *Défaut*.

La négligence dans le maintien eſt une *Imperfection* ; la difformité & la timidité ſont des *Défauts* ; la cruauté & la lâcheté ſont des *Vices*.

Ces termes diffèrent auſſi par les différents mots auxquels on les joint, ſurtout dans le ſens phyſique ou figuré. *EXEMPLES.* Souvent une guériſon reſte dans ſon état d'*Imperfection*, lorſqu'on n'a pas corrigé le *Vice* des humeurs ou le *Défaut* de fluidité du ſang. Le commerce d'un État s'affoiblit par l'*Imperfection* des manufactures, par le *Défaut* d'induſtrie, & par le *Vice* de la conſtitution. *Voyez* FAUTE, DÉFAUT, DÉFECTUOSITÉ, VICE, IMPERFECTION. *Syn.* (*D'ALEMBERT.*)

(N.) VICE, DÉFAUT, RIDICULE. *Syn.*

Les *Vices* partent d'une dépravation du cœur; les *Défauts*, d'un *Vice* de tempérament: le *Ridicule*, d'un *Défaut* d'eſprit. (*La* BRUYÈRE.)

Pour entendre La Bruyère, il ne faut conſidérer ces trois ſynonymes que dans le raport commun qu'ils ont à quelque imperfection de l'âme: autrement, il ſeroit en contradiction avec lui-même; puiſque les *Vices* qui partent d'une dépravation du cœur, n'ont rien de commun avec ce qu'il appelle *Vices* de tempérament; & que les *Défauts* répréheſibles, qui viennent de cette ſource, n'ont auſſi rien de comnun avec le *Défaut* d'eſprit, qui eſt une privation paſſive.

On eſt criminel par les *Vices* du cœur, on eſt malheureux & à plaindre par ceux du tempérament: les premiers ſont inexcuſables, parce qu'ils viennent de notre propre perverſité; les derniers ſont irréprochables, parce qu'ils viennent de la nature.

On eſt blâmable pour les *Defauts* qui viennent d'un *Vice* de la nature, parce qu'on doit faire ſes efforts pour la corriger & qu'on peut y réuſſir; on eſt à plaindre & non à blâmer pour un *Défaut* d'eſprit, parce que c'eſt une privation involontaire & ſans remède. (*M.* BEAUZÉE.)

VIEUX, ANCIEN, ANTIQUE. *Synon.* Ils enchériſſent l'un ſur l'autre; ſavoir, *Antique* ſur *Ancien*, & *Ancien* ſur *Vieux*.

Une mode eſt *vieille*, quand elle ceſſe d'être en uſage; elle eſt *ancienne*, lorſque l'uſage en eſt entièrement paſſé; elle *eſt antique*, lorſqu'il y a déja long temps qu'elle *eſt ancienne*.

Ce qui eſt récent n'eſt pas *vieux*; ce qui eſt nouveau n'eſt pas *ancien*; ce qui eſt moderne n'eſt pas *antique*.

La *Vieilleſſe* regarde particulièrement l'âge. L'*Ancienneté* eſt plus propre à l'égard de l'origine des familles. L'*Antiquité* convient mieux à ce qui a été dans des temps fort éloignés de ceux où nous vivons.

On dit *Vieilleſſe* décrépite, *Ancienneté* immémoriale, *Antiquité* reculée.

La *Vieilleſſe* diminue les forces du corps, & augmente les lumières de l'eſprit. L'*Ancienneté* fait perdre aux modes leurs agréments, & donne de l'éclat à la nobleſſe. L'*Antiquité*, feſant périr les preuves de l'Hiſtoire, en affoiblit la vérité, & fait valoir les monuments qui ſe conſervent. (*L'abbé* GIRARD.)

Notre langue a des uſages particuliers qui nous aprenneot à ne pas confoodre, en parlant ou en écrivant, *Vieux* avec *Ancien*; on ne dit pas Il eſt mon *Ancien*, pour dire preciſément, Il eſt plus âgé que moi. *Ancien* a raport au temps & au ſiecle. C'eſt pourquoi on dit, Ariſtote eſt plus *ancien* que Cicéron; & au contraire, on dit que Cicéron étoit plus *vieux* que Virgile, parce qu'il avoit plus d'âge, & qu'il vivoit dans le même ſiecle. Nous diſons Une maiſon *ancienne*, quand on parle d'une famille; une *vieille* maiſon, quand on parle d'une bâtiment. On dit preſque également d'*anciennes* hiſtoires & de *vieilles* hiſtoires, d'*anciens* manuſcrits ou de *vieux* manuſcrits; mais on ne dit pas de même de *vieux* livres ou d'*anciens* livres. De *vieux* livres ſont des livres uſés & gâtés par le temps; & d'*anciens* livres ſont des livres faits par des auteurs de l'Antiquité. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

VIOLENT, EMPORTÉ. *Synonym.* Il me ſemble que le *Violent* va juſqu'a l'action; & que l'*Emporté* s'arrête ordinairement au diſcours.

Un homme *violent* eſt prompt à lever la main; il frape auſſi tôt qu'il menace. Un homme *emporté* eſt prompt à dire des iojures, & il ſe fâche aiſément.

Les *Emportés* n'ont quelquefois que le premier feu de mauvais; les *Violents* ſont plus dangereux.

Il faut ſe tenir ſur ſes gardes avec les perſonnes *violentes*; & il ne faut ſouvent que de la patience avec les perſonnes *emportées*. (*L'abbé* GIRARD.)

VIRGULE, ſ. f. C'eſt une eſpèce d'arc de cercle, dont la convexité eſt tournée à droite, & qu'on insère entre les mots d'une propoſition, pour y marquer la moindre des pauſes convenables dans la lecture [,].

On a indiqué ailleurs, en détail & avec le plus d'exactitude qu'il a été poſſible, les différents uſages de ce caractère dans l'Orthographe. *Voyez* PONCTUATION. (*M.* BEAUZÉE.)

VISION, APPARITION. *Syn.* La *Viſion* ſe paſſe dans les ſens intérieurs, & ne ſuppoſe que l'action de l'imagination. L'*Apparition* frape de plus les ſens extérieurs, & ſuppoſe un objet au dehors.

S. Joſeph fut averti par une *Viſion* de fuir en Égypte avec ſa famille. La Magdelaine fut inſtruite de la réſurrection du Sauveur par une *Apparition*.

Les cerveaux échaufés & vides de nourriture croient ſouvent avoir des *Viſions*. Les eſprits timides & crédules prennent quelquefois, pour des *Apparitions*, ce qui n'eſt rien ou qui n'eſt qu'un jeu. (*L'abbé* GIRARD.)

VOCATIF, ſ. m. *Grammaire.* Dans les langues qui ont admis des cas pour les noms, les pronoms, & les adjectifs, le *Vocatif* eſt un cas qui ajoûte, à l'idée primitive du mot décliné, l'idée acceſſoire d'un ſujet à la ſeconde perſonne. *Dominus* eſt au nominatif, parce qu'il préſente le *Seigneur* comme le ſujet dont on parle, quand on dit, par exemple, *Dominus regit me, & nihil mihi deerit in loco paſcuæ ubi me collocavit* (*Pſ.* xxij); ou comme le ſujet qui parle, par exemple, dans cette phraſe, *Ego Dominus reſ-*

Digitized by Google

pondebo ei in multitudine immunditiarum ſuarum (*Ezech.* xiv, 4). Mais *Domine* eſt au *Vocatif*, parce qu'il preſente le *Seigneur* comme le ſujet à qui l'on parle de lui-même, comme dans cette phraſe, *Exaudi Domine vocem meam, quâ clamavi ad te* (*Pſ.* xxvj). Voici les conſéquences de la définition de ce cas.

1°. Le pronom perſonnel *ego* ne peut point avoir de *Vocatif*; parce qu'*ego*, étant eſſenciellement de la première perſonne, eſt eſſenciellement incompatible avec l'idée acceſſoire de la ſeconde.

2°. Le pronom réfléchi *ſui* ne peut pas avoir non plus de *Vocatif*; parce qu'il n'eſt pas ſuſceptible de l'idée acceſſoire de la ſeconde perſonne, étant néceſſairement de la troiſième : d'ailleurs étant réfléchi, il n'admet aucun cas qui puiſſe indiquer le ſujet de la propoſition, comme je l'ai fait voir ailleurs. *Voyez* RÉCIPROQUE.

3°. Le pronom de la ſeconde perſonne ne peut point avoir de nominatif; parce que l'idée de la ſeconde perſonne étant eſſencielle à ce pronom, elle ſe trouve néceſſairement compriſe dans la ſignification du cas qui le préſente comme ſujet de la propoſition, lequel eſt par conſéquent un véritable *Vocatif*. Ainſi, c'eſt une erreur à proſcrire des Rudiments, que d'appeler nominatif le premier cas du pronom *tu*, ſoit au ſingulier ſoit au pluriel.

4°. Les adjectifs poſſeſſifs *tuus* & *veſter* ne peuvent point admettre le *Vocatif*. Ces adjectifs déſignent par l'idée générale d'une dépendance relative à la ſeconde perſonne (*Voyez* POSSESSIF) : quand on fait uſage de ces adjectifs, c'eſt pour qualifier les êtres dont on parle, par l'idée de cette dépendance; & ces êtres doivent être différents de la ſeconde perſonne dont ils dépendent, par la raiſon même de leur dépendance : donc ces êtres ne peuvent jamais, dans cette hypothèſe, ſe confondre avec la ſeconde perſonne; & par conſéquent, les adjectifs poſſeſſifs qui tiennent à cette hypothèſe, ne peuvent jamais admettre le *Vocatif*, qui la détruiroit en effet.

Ce doit être la même choſe de l'adjectif national *veſtras*, & pour la même raiſon.

5°. Le *Vocatif* & le nominatif pluriels ſont toujours ſemblables entre eux, dans toutes les déclinaiſons grèques & latines; & cela eſt encore vrai de bien des noms au ſingulier, dans l'une & dans l'autre langue.

C'eſt que la principale fonction de ces deux cas eſt d'ajouter, à la ſignification primitive du mot, l'idée acceſſoire de ſujet de la propoſition, qu'il eſt toujours eſſenciel de rendre ſenſible : au lieu que l'idée acceſſoire de la perſonne n'eſt que ſecondaire, parce qu'elle eſt moins importante, & qu'elle ſe manifeſte aſſez par le ſens de la propoſition, ou par la terminaiſon même du verbe dont le ſujet eſt indéterminé à cet égard. Dans *Deus miſeretur*, le verbe indique aſſez que *Deus* eſt à la troiſième perſonne; & dans *Deus miſerere*, le verbe marque ſuffiſamment que *Deus* eſt à la ſeconde : ainſi, *Deus* eſt au nominatif dans le premier exemple, & au *Vocatif* dans le ſecond, quoique ce ſoit le même cas matériel.

Cette approximation de ſervice, dans les deux cas, ſemble juſtifier ceux qui les mettent de ſuite & à la tête de tous les autres, dans les paradigmes des déclinaiſons : & je joindrois volontiers cette réflexion à celles que j'ai faites ſur les paradigmes. *Voyez* PARADIGME. (*M.* BEAUZÉE.)

VOIE, MOYEN. *Synon.* On ſuit les *Voies*; on ſe ſert des *Moyens*.

La *Voie* eſt la manière de s'y prendre pour réuſſir. Le *Moyen* eſt ce qu'on met en œuvre pour cet effet. La première a un raport partienlier aux mœurs; & le ſecond, aux évènements. On a égard à ce raport, lorſqu'il s'agit de s'énoncer ſur leur bonté; celle de la *Voie* dépend de l'honneur & de la probité; celle du *Moyen* conſiſte dans la conſéquence & dans l'effet. Ainſi, la bonne *Voie* eſt celle qui eſt juſte; le bon *Moyen* eſt celui qui eſt ſûr.

La ſimonie eſt une très-mauvaiſe *Voie*, mais un fort bon *Moyen*, pour avoir des bénéfices. (*L'abbé* GIRARD.)

VOIR, REGARDER. *Synon.* On *voit* ce qui frape la vûe. On *regarde* où l'on jette le coup d'œil.

Nous *voyons* les objets qui ſe préſentent à nos yeux. Nous *regardons* ceux qui excitent notre curioſité.

On *voit* ou diſtinctement ou confuſément. On *regarde* ou de loin ou de près.

Les yeux s'ouvrent pour *voir*: ils ſe tournent pour *regarder*.

Les hommes indifférents *voient*, comme les autres, les agréments du ſexe : mais ceux qui en ſont frapés les *regardent*.

Le connoiſſeur *regarde* les beautés d'un tableau qu'il *voit*: celui qui ne l'eſt pas *regarde* le tableau ſans en *voir* les beautés. (*L'abbé* GIRARD.)

VOIX, ſ. f. *Phyſiologie.* C'eſt le ſon qui ſe forme dans la gorge & dans la bouche d'un animal par un méchaniſme d'inſtruments propres à le produire.

Voix articulées, ſont celles qui étant réunies enſemble, forment un aſſemblage ou un petit ſyſtême de ſons : telles ſont les *Voix* qu'exprimeot les lettres de l'alphabet, dont pluſieurs, jointes enſemble, forment les mots ou les paroles. *Voyez* LETTRE, MOT, PAROLE.

Voix non articulées, ſont celles qui ne ſont point organiſées ou aſſemblées en paroles, comme l'aboi des chiens, le ſifflement des ſerpents, le rugiſſement des lions, le chant des oiſeaux, *&c.*

Digitized by Google

La formation de la *Voix* humaine, avec toutes ſes variations, que l'on remarque dans la parole, dans la Muſique, *&c*, eſt un objet bien digne de notre curioſité & de nos recherches; & le méchaniſme ou l'organiſation des parties qui produiſent cet effet, eſt une choſe des plus étonnantes.

Ces parties ſont la trachée-artère, par laquelle l'air paſſe & repaſſe dans les poumons; le larynx, qui eſt un canal court & cylindrique à la tête de la trachée; & la glotte, qui eſt une petite fente ovale entre deux membranes ſemi-circulaires, étendues horizontalement du côté intérieur du larynx, leſquelles membranes laiſſent ordinairement entre elles un intervalle plus ou moins ſpacieux, qu'elles peuvent cependant fermer tout à fait, & qui eſt appelée *la glotte*.

Le grand canal de la trachée qui eſt terminé en haut par la glotte, reſſemble ſi bien à une flûte, que les Anciens ne doutoient point que la trachée ne contribuât autant à former la *Voix*, que le corps de la flûte contribue à former le ſon de cet inſtrument. Gallien lui-même tomba à cet égard dans une eſpèce d'erreur; il s'aperçut à la vérité que la glotte eſt le principal organe de la *Voix*; mais en même temps il attribua à la trachée-artère une part conſidérable dans la production du ſon.

L'opinion de Galien a été ſuivie par tous les Anciens qui ont traité cette matière après lui, & même par tous les Modernes qui ont écrit avant M. Dodart. Mais ce dernier fit attention que nous ne parlons ni ne chantons en reſpirant ou en attirant l'air, mais en ſoufflant ou en expulſant l'air que nous avons reſpiré; & que cet air, en ſortant de nos poumons, paſſe toujours par des veſicules qui s'élargiſſent à meſure qu'elles s'éloignent de ce vaiſſeau, & enfin par la trachée même, qui eſt le plus large canal de tous, de ſorte que l'air trouvant plus de liberté & d'aiſance à meſure qu'il monte le long de tous ces paſſages, & dans la trachée plus que partout ailleurs, il ne peut jamais être comprimé dans ce canal avec autant de violence, ni acquérir là autant de viteſſe qu'il en faut pour la production du ſon: mais comme l'ouverture de la glotte eſt fort étroite en comparaiſon de la largeur de la trachée, l'air ne peut jamais ſortir de la trachée par la glotte ſans être violemment comprimé, & ſans acquérir un degré conſidérable de viteſſe; de ſorte que l'air, ainſi comprimé & pouſſé, communique en paſſant une agitation fort vive aux particules des deux lèvres de la glotte, leur donne une eſpèce de ſecouſſe, & leur fait faire des vibrations qui frapent l'air à meſure qu'il paſſe, & forment le ſon.

Ce ſon ainſi formé paſſe dans la cavité de la bouche & des narines, où il eſt réfléchi & où il réſonne, & M. Dodart fait voir que c'eſt de cette réſonnance que dépend entièrement le charme de la *Voix*. Les différentes conformations, conſiſtances, & ſinuoſités des parties de la bouche contribuent chacune de leur côté à la réſonnance: & c'eſt du mélange de tant de réſonnances différentes, bien proportionnées les unes aux autres, que naît, dans la *Voix* humaine, une harmonie inimitable à tous les muſiciens. C'eſt pourquoi, lorſqu'une de ces parties ſe trouve dérangée, comme lorſque le nez eſt bouché, ou que les dents ſont tombées, *&c*, le ſon de la *Voix* devient déſagréable.

Il ſemble que cette réſonnance dans la cavité de la bouche, ne conſiſte point dans une ſimple réflexion, comme celle d'une voûte, &c; mais que c'eſt une réſonnance proportionnée aux tons du ſon que la glotte envoie dans la bouche: c'eſt pour cela que cette cavité s'alonge ou ſe raccourcit à meſure que l'on forme les tons plus graves ou plus aigus.

Pour que la trachée artère produiſît cette réſonnance, comme c'étoit autrefois l'opinion commune, il faudroit que l'air modifié par la glotte au point de former un ſon, au lieu de continuer ſa courſe du dedans en dehors, retournât au contraire du dehors en dedans, & vînt fraper les côtés de la trachée-artère; ce qui ne peut jamais arriver que dans les perſonnes tourmentées d'une toux violente, & dans les ventriloques. A la vérité, dans la plupart des oiſeaux de rivière qui ont la *Voix* forte, la trachée-artère réſonne; mais c'eſt parce que leur glotte eſt placée au fond de la trachée, & non pas à la ſommité, comme dans les hommes.

Auſſi le canal, qui a paſſé d'abord pour être le principal organe de la *Voix*, n'en eſt pas ſeulement le ſecond dans l'ordre de ceux qui produiſent la réſonnance: la trachée, à cet égard, ne ſeconde point la glotte autant que le corps d'une flûte douce ſeconde la cheville de ſon embouchure; mais c'eſt la bouche qui ſeconde la glotte, comme le corps d'un certain inſtrument à vent, qui n'eſt point encore connu dans la Muſique, ſeconde ſon embouchure: en effet, la fonction de la trachée n'eſt autre que celle du porte-vent dans une orgue, ſavoir, de fournir le vent.

Pour ce qui eſt de la cauſe qui produit les différents tons de la *Voix*, comme les organes qui forment la *Voix* ſont une eſpèce d'inſtrument à vent, il ſemble qu'on pourroit ſe flatter d'y trouver quelque choſe qui pût répondre à ce qui produit les différences de tons dans quelques autres inſtruments à vent; mais il n'y a rien de ſemblable dans le hautbois, dans les orgues, dans les clairons, *&c*.

C'eſt pourquoi il faut attribuer le ton à la bouche ou aux narines qui produiſent la réſonnance, ou à la glotte qui produit le ſon: & comme tous ces différents tons ſe produiſent dans l'homme par le même inſtrument, il s'enſuit que la partie que

Il s'enſuit de la ſeconde circonſtance que, plus les tons ſont aigus, plus les lèvres s'approchent l'une de l'autre : ce qui s'accorde auſſi parfaitement avec les inſtruments à vent, gouvernés par anches ou languettes.

Les degrés de tenſion dans les lèvres ſont les premières & principales cauſes des tons, mais leurs différences ſont inſenſibles; les degrés d'approche ne ſont que les conſéquences de cette tenſion, mais il eſt plus aiſé de rendre ſenſibles ces différences.

Pour donner une idée exacte de la choſe, nous ne pouvons mieux y réuſſir, qu'en diſant que cette modification conſiſte dans une tenſion, de laquelle réſulte une ample ſubdiviſion d'un très-petit intervalle; car cet intervalle, quelque petit qu'il ſoit, eſt cependant ſuſceptible, phyſiquement parlant, de ſubdiviſions à l'infini.

Cette doctrine eſt confirmée par les différentes ouvertures que l'on a trouvées en diſſéquant des perſonnes de différents âges & des deux ſexes; l'ouverture eſt plus petite, & le canal extérieur eſt toujours plus bas dans les perſonnes du ſexe, & dans celles qui chantent le deſſus. Ajoutez à cela que l'anche du hautbois, ſéparée du corps de l'inſtrument, ſe trouvant un peu preſſée entre les lèvres du joueur, rend un ſon un peu plus aigu que celui qui lui eſt naturel; ſi on la preſſe davantage, elle rend un ſon encore plus aigu; de ſorte qu'un habile muſicien lui fera faire ainſi ſucceſſivement tous les tons & demi-tons d'une octave.

Ce ſont donc les différentes ouvertures qui produiſent ou du moins qui accompagnent les tons différents dans certains inſtruments à vent, tant naturels qu'artificiels; & la diminution ou contraction de ces ouvertures hauſſe les tons de la glotte auſſi bien que de l'anche.

La raiſon pourquoi la contraction de l'ouverture hauſſe le ton, c'eſt que le vent y paſſe avec plus de vélocité; & c'eſt pour la même raiſon que, lorſqu'on ſouffle trop doucement dans l'anche de quelque inſtrument, il fait un ton plus bas qu'à l'ordinaire.

En effet, il faut que les contractions & dilatations de la glotte ſoient infiniment délicates : car il paroît par un calcul exact de M. Dodart, que, pour former tous les tons & demi-tons d'une *Voix* ordinaire, dont l'étendue eſt de douze tons, pour former toutes les particules & ſubdiviſions de ces tons en commas & autres temps plus courts, mais toujours ſenſibles, pour former toutes les ombres ou différences d'un ton, quand on le fait réſonner plus ou moins fort ſans changer le ton même, le petit diamètre de la glotte, qui n'excède pas la dixième partie d'un pouce, mais qui, dans cette petite étendue, varie à chaque changement, doit être diviſé actuellement en 9632 parties, leſquelles ſont encore fort inégales, de ſorte qu'il y en a beaucoup parmi elles qui ne ſont point la $\frac{1}{963200}$ partie d'un pouce. On ne peut guère comparer une ſi grande délicateſſe qu'à celle d'une bonne oreille, qui, dans la perception des ſons, eſt aſſez juſte pour ſentir diſtinctement les différences de tous ces tons modifiés, & même celles dont la baſe eſt beaucoup plus petite que la 963200e partie d'un pouce.

La diverſité des tons dépend-elle uniquement de la longueur des ligaments de la glotte, longueur qui peut varier ſuivant que le cartilage ſcutiforme eſt plus ou moins tiré en devant, & que les cartilages aryténoïdes le ſont plus ou moins en arrière? Suivant cette loi, les tons qui ſe forment lorſque ces ligaments ſont très-tendus, doivent être très-aigus, parce qu'ils font alors de plus fréquentes vibrations; c'eſt ce que quelques Modernes ont voulu confirmer par l'expérience.

» Ce n'eſt pas à moi, dit Haller (*Phyſique*, §. 331), à décider une queſtion que mes expérieuces ne m'ont pas encore éclaircie : mais la glotte immobile, cartilagineuſe, & oſſeuſe des oiſeaux, & qui en conſéquence ne peut s'étendre; la *Voix* plus aiguë dans le ſifflement, qui très-certainement dépend du ſeul rétréciſſement des lèvres; l'exemple des femmes, qui ont la *Voix* plus aiguë que les hommes, quoiqu'elles ayent la glotte & le larynx plus courts; les expériences qui conſtatent que les ſons les plus aigus ſe forment par les ligaments de la glotte, approchés l'un de l'autre autant qu'ils le peuvent être; l'incertitude des nouvelles expériences confirment ce ſyſtême; le défaut des machines propres à tirer le cartilage ſcutiforme en devant; le ſoupçon évident que l'auteur de l'expérience a cru que le cartilage ſcutiforme étoit porté en devant, tandis qu'il étoit certainement élevé; toutes ces choſes font naître des doutes très-grands. Il paroît donc qu'on doit examiner de plus près cette obſervation, ſans cependant blâmer les efforts de l'auteur, & ſans adhérer trop préciſément à ſon ſentiment.

Rapprochons ſous les yeux le morceau qu'on vient de lire, pour faciliter au lecteur avec plus de préciſion l'intelligence de ce phénomene merveilleux qu'on nomme la *Voix*, & qui eſt ſi néceſſaire aux hommes vivants en ſociété.

On ſait que la partie ſupérieure de la trachée-artère s'appelle *larynx*, lequel eſt compoſé de cinq cartilages; au haut du larynx eſt une fente nommée la *glotte*, qui peut s'alonger, ſe raccourcir, s'élargir, s'étrécir, au moyen de pluſieurs muſcles artiſtement poſés; il y a d'autres muſcles qui font monter cette flûte, & d'autres qui la font deſcendre: l'air, venant heurter contre ſes bords, ſe briſe & fait pluſieurs vibrations qui forment le ſon de la *Voix*; plus l'ouverture de la glotte eſt étroite, plus l'air y paſſe avec rapidité, & plus le ſon eſt aigu. On voit par là que ceux qui

s'efforcent à donner à leur *Voix* un ſon fort aigu, ſeroient enfin ſuffoqués, s'ils continuoient long temps : car comme ils rétréciſſent la glotte preſque entierement, il ne peut ſortir que peu d'air ; il leur arrive donc la même choſe qu'à ceux en qui l'on arrête la reſpiration : mais ſi on élargit trop l'ouverture de la glotte, l'air qui paſſera ſans peine & ſans beaucoup de viteſſe, ne le briſera point ; ainſi, il n'y aura pas de frémiſſements : de là vient que ceux qui veulent donner à leur *Voix* un ton grave, ne peuvent former aucun ſon.

L'air qui revient lentement des poumons paſſe avec violence par la fente de la glotte, parce qu'il marche d'un eſpace large dans un lieu fort étroit : l'eſpace de la bouche & des narines ne contribue en rien à le produire, mais il lui donne diverſes modifications ; c'eſt ce qu'on voit par l'altération de la *Voix* dans les rhumes, ou lorſque le nez eſt bouché. Le ſon forme la parole & les tons, dont la variété offre tant d'agrémens à l'oreille.

Il y a pluſieurs inſtruments qui ſervent à la parole ; la langue eſt le principal, les lèvres & les dents y contribuent auſſi beaucoup ; l'expérience le montre dans ceux qui perdent les dents, ou qui ont des lèvres mal configurées : la luette paroît auſſi, ſelon pluſieurs Savants, être d'uſage pour articuler ; car ceux à qui elle manque ne parlent pas diſtinctement.

Il y a ſur la glotte une languette nommée *épiglotte*, qui par ſes vibrations différentes peut donner à l'air beaucoup de modifications ; les cartilages aryténoïdes, qui ſont renverſés ſur la glotte, peuvent produire un effet ſemblable par les divers mouvements dont ils ſont capables ; enſuite la bouche modifie, augmente, tempère le ſon, ſelon les proportions qu'elle obſerve en ſe raccourciſſant. Enfin la glotte a une faculté étonnante de ſe reſſerrer & de ſe dilater ; ſes contractions & ſes dilatations répondent avec une exactitude merveilleuſe à la formation de chaque ton.

Suppoſons, avec l'ingénieux docteur Keill, que la plus grande diſtance des deux côtés de la glotte monte à la dixième partie d'un pouce, quand le ſon qu'elle rend marque la douzième note à laquelle la *Voix* peut atteindre facilement : ſi l'on diviſe cette diſtance en douze parties, ces diviſions marqueront l'ouverture requiſe pour telle ou telle note pouſſée avec telle ou telle force ; ſi l'on conſidère les ſubdiviſions des notes que la *Voix* peut parcourir, il faudra un mouvement beaucoup plus ſubtil & plus délicat dans les côtés de la glotte ; car ſi de deux cordes exactement tendues à l'uniſſon on raccourcit l'une d'une 1000e partie de ſa longueur, une oreille juſte diſtinguera la diſcordance de ces deux cordes ; & une bonne *Voix* fera ſentir la différence des ſons qui ne différeront que de la 190e partie d'une note. Mais ſuppoſons que la *Voix* ne diviſe une note qu'en cent parties, il s'enſuivra que les différentes ouvertures de la glotte diviſeront actuellement la dixième partie d'un pouce en 1200 parties, dont chacune produira dans le ton quelque différence ſenſible qu'une bonne oreille pourra diſtinguer ; mais le mouvement de chaque côté de la glotte étant égal, il faudra doubler ce nombre, & les côtés de la glotte diviſeront en effet, par leur mouvement, la dixieme partie d'un pouce en 2400 parties.

Il eſt aiſé maintenant de définir ce que c'eſt que la *Voix* & le chant ; car nous avons déja vu ce que c'étoit que la parole.

La *Voix* eſt un bruit que l'air enfermé dans la poitrine excite en ſortant avec violence, & frottant les membranes de la glotte ; il les ébranle & les froiſſe, en ſorte que le retour cauſe un trémouſſement capable de faire impreſſion ſur l'organe de l'ouie. Or cet air agité avec promptitude va fraper la cavité du palais & la membrane dont il eſt revêtu ; ce qui produit la réflexion du ſon : la modification de ce ſon ainſi réfléchi ſe fait par le mouvement des lèvres & de la langue, qui donnent la forme aux accents de la *Voix* & aux ſyllabes dont la parole eſt compoſée.

Pour que la *Voix* ſe forme aiſément, 1°. il faut de la ſouplеſſe dans les muſcles qui ouvrent & reſſerrent la glotte ; s'ils devenoient paralytiques, on ne pourroit plus former de ſon.

2°. Il faut que les ligamens qui uniſſent les pièces du larynx obéiſſent facilement.

3°. Il faut une liqueur qui humecte continuellement le larynx ; peut-être que le ſuc huileux de la glande tyroïde exprimé par les muſcles qu'on nomme *ſternotyroïdiens*, contribue à rendre la ſurface interne du larynx gliſſante & par conſéquent plus propre à former la *Voix*.

4°. Il faut que le nez ne ſoit pas bouché ; autrement, l'air qui ſe réfléchit & ſe modifie diverſement dans le fond de la bouche qui conduit au nez, forme un ſon deſagréable : on appelle cela *parler du nez*, mais mal à propos ; car alors tout l'air paſſe par la bouche, & le nez bouché n'en reçoit que peu ou point.

5°. Il faut que le thorax puiſſe avoir une dilatation conſidérable : car ſi les poumons ne peuvent pas bien s'étendre, il faudra reprendre haleine à chaque moment ; ainſi, la voix tombera, ou s'interrompra déſagréablement.

Remarquons encore que la pointe de la langue prend quelquefois part à la formation des tons ; car quand ils ſe ſuivent de bien près, la glotte labiale n'étant pas aſſez déliée pour prendre ſi promptement les différents diamètres néceſſaires, la pointe de la langue vient ſe préſenter en dedans à cette ouverture, & par un mouvement très-preſte la rétrécit autant qu'il faut, ou la laiſſe libre un inſtant pour revenir auſſi tôt la rétréeir encore. A l'égard du ſifflement, on ſait qu'il n'eſt formé que par les ſeules vibrations des parties des lèvres alors extrêmement froncées & agitées par le paſ-

ſage précipité de l'air qui les fait frémir. Voilà les principales merveilles de la *Voix* ; il nous reſte à répondre à quelques queſtions qu'on fait à ſon ſujet.

On demande ce qui cauſe la différence de la *Voix* pleine & de la *Voix* de fauſſet, qui commence au plus haut ton de la *Voix* pleine, & ne lui ajoûte que trois tons au plus. M. Dodart a obſervé que dans tous ceux qui chantent en fauſſet, le larynx s'élève ſenſiblement, & par conſequent le canal de la trachee s'alonge & ſe rétrécit; ce qui donne une plus grande viteſſe à l'air qui y coule. Cela ſeul ſuffiroit pour bauſſer le ton; mais d'ailleurs il eſt très-vraiſemblable que la glotte ſe reſſerre encore, & plus que pour les tons naturels. Peut-être auſſi le muſicien pouſſe l'air avec une plus grande force; & par là le ton devient plus aigu, comme il le devient dans une flûte ſur un même trou, lorſque le ſouffle eſt plus fort. Mais comme la diſpoſition du larynx qui eſt élevé ne permet à l'air que d'enfiler la route du nez, & non pas celle de la bouche, cela fait que la *Voix* n'eſt pas déſagréable; mais elle eſt toujours plus foible, & n'eſt, pour ainſi dire, qu'une demi-*Voix*.

La *Voix* fauſſe eſt différente du fauſſet: c'eſt celle qui ne peut entonner juſte le ton qu'elle voudroit. M. Dodart en raporte la cauſe à l'inégale conſtitution des deux lèvres de la glotte, ſoit en épaiſſeur, ſoit en grandeur, ſoit en tenſion. L'une fait, pour ainſi dire, la moitié d'un ton; l'autre, la moitié d'un autre: & l'effet total n'eſt ni l'un ni l'autre. Mais M. de Buffon ayant remarqué, dans pluſieurs perſonnes qui avoient l'oreille & la *Voix* fauſſes, qu'elles entendoient mieux d'une oreille que d'une autre, l'Analogie l'a conduit à faire quelques épreuves ſur des perſonnes qui avoient la *Voix* fauſſe: il a trouvé qu'elles avoient en effet une oreille meilleure que l'autre; elles reçoivent donc à la fois par les deux oreilles deux ſenſations inégales, ce qui doit produire une diſcordance dans le réſultat total de la ſenſation; & c'eſt par cette raiſon, qu'entendant toujours faux, elles chantent faux néceſſairement & ſans pouvoir même s'en apercevoir. Ces perſonnes, dont les oreilles ſont inégales en ſenſibilité, ſe trompent ſouvent ſur le côté d'où vient le ſon; ſi leur bonne oreille eſt à droite, le ſon leur paroîtra venir plus ſouvent du côté droit que du gauche. Au reſte, il ne s'agit ici que des perſonnes nées avec ce défaut; ce n'eſt que dans ce cas que l'inégalité de ſenſibilité des deux oreilles leur rend l'oreille & la *Voix* fauſſes. Or ceux auxquels cette différence n'arrive que par accident & qui viennent avec l'âge à avoir une des oreilles plus dure que l'autre, n'auront pas pour cela l'oreille & la *Voix* fauſſes; parce qu'ils avoient auparavant les oreilles également ſenſibles; qu'ils ont commencé par entendre & chanter juſte; & que, ſi dans la ſuite leurs oreilles deviennent inégalement ſenſibles & produiſent une ſenſation de faux, ils la rectifient ſur le champ, par l'habitude où ils ont toujours été d'entendre juſte & de juger en conſéquence.

On demande enfin pourquoi des perſonnes qui ont le ſon de la *Voix* agreable en parlant, l'ont déſagréable en chantant ou au contraire? Premièrement, le chant eſt un mouvement général de toute la région vocale, & la parole eſt le ſeul mouvement de la glotte; or puiſque ces deux mouvements ſont différents, l'agrément ou le déſagrément qui réſulte de l'un par raport à l'oreille, ne tire point à conſéquence pour l'autre. Secondement, on peut conjecturer que le chant eſt une ondulation, un balancement, un tremblement continuël, non pas ce tremblement des cadences qui ſe fait quelquefois ſeulement dans l'étendue d'un ton, mais un tremblement qui paroît égal & uniforme, & ne change point le ton, du moins ſenſiblement; ſemblable, en quelque ſorte, au vol des oiſeaux qui planent, dont les aîles ne laiſſent pas de faire inceſſamment des vibrations, mais ſi courtes & ſi promptes, qu'elles ſont imperceptibles. Le tremblement des cadences ſe fait par des changements très-preſtes & très-délicats de l'ouverture de la glotte; mais le tremblement qui règne dans tout le chant eſt celui du larynx même. Le larynx eſt le canal de la *Voix*, mais un canal mobile, dont les balancements contribuent à la *Voix* du chant. Cela poſé, on voit aſſez que, ſi les tremblements qui ne doivent pas être ſenſibles le ſont, ils choqueront l'oreille, tandis que dans la même perſonne la *Voix*, qui n'eſt que le ſimple mouvement de la glotte, pourra faire un effet qui plaiſe.

Ce détail nous a conduits plus loin que nous ne croyions en le commençant; mais il amuſe, & d'ailleurs le ſujet ſur lequel il roule eſt un des plus curieux de la Phyſiologie.

Nous avons ſuivi, pour l'explication des phénomènes de la *Voix*, le ſyſtême de MM. Dodart & Perrault, par préférence à tout autre, & nous penſons qu'il le mérite. Nous n'ignorons pas cependant que M. Ferrein eſt d'une opinion différente, comme on peut le voir par ſon Mémoire ſur cette matière, inſéré dans le Recueil de l'Académie des Sciences, année 1741. Selon lui, l'organe de la *Voix* eſt un inſtrument à corde & à vent, & beaucoup plus à corde qu'à vent; l'air qui vient des poumons & qui paſſe par la glotte n'y faiſant proprement que l'office d'un archet ſur les fibres tendineuſes de ces lèvres, qu'il appelle *cordes vocales* ou *rubans* de la glotte; c'eſt, dit-il, la colliſion violente de cet air & des cordes vocales qui les oblige à frémir; & c'eſt par leurs vibrations plus ou moins promptes qu'ils les rendent différents, ſelon les lois ordinaires des inſtruments à cordes. *Voy.* DÉCLAMATION NOTÉE. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

VOIX DES ANIMAUX, *Phyſiol.* Le ſon que rendent les animaux, inſectes, oiſeaux, quadrupédes, eſt bien différent de la *Voix* de l'homme.

Il y a dans quelques inſectes un ſon qu'on peut appeler *Voix*, parce qu'il ſe fait par le moyen de ce qui leur tient lieu de poumons, comme dans les cigales & les grillons, qui ont une eſpèce de chant.

Il y a un autre ſon commun qu'on trouve dans les inſectes ailés, & qui n'eſt autre choſe qu'un bourdonnement cauſé par le mouvement de leurs ailes; ce qui ſe démontre par ce que ce bruit ceſſe auſſi tôt que ces inſectes ceſſent de voler.

Il y a un petit animal, nommé *Griſon*, qui forme un ſon en frappant avec ſa tête ſur des corps minces & réſonnants, tels que ſont des feuilles sèches & du papier; ce qu'il exécute par des coups fort fréquents & eſpacés également. Ces animaux ſont ordinairement dans les fentes des vieilles murailles.

Le chant du cygne, dont la douceur eſt ſi vantée par les poètes, n'eſt point produit par leur goſier, qui ne fait ordinairement qu'un cri très-rude & très-déſagreable; mais ce ſont les ailes de cette eſpèce d'oiſeau, qui étant à demi levées & étendues lorſqu'il nage, ſont frapées par le vent, qui produit ſur ces ailes un ſon d'autant plus agréable, qu'il ne conſiſte pas en un ſeul ton, comme dans la plupart des autres oiſeaux, mais eſt compoſé de pluſieurs tons qui forment une eſpèce d'harmonie, ſuivant que par haſard l'air, frapant pluſieurs plumes diverſement diſpoſées, fait des tons différents; mais il réſulte toujours que ce ſon n'eſt point une *Voix*.

La *Voix*, priſe dans ſa propre ſignification, eſt de trois eſpèces; ſavoir, la *Voix* ſimple qui n'eſt point articulée, celle qui ne l'eſt qu'imparfaitement, & celle qui l'eſt parfaitement, qu'on appelle *Parole*.

La *Voix* ſimple eſt un ſon uniforme qui ne ſouffre aucune variation, telle qu'eſt celle des ſerpents, des crapauds, des lions, des tigres, des hiboux, des roitelets. En effet, la *Voix* des ſerpents n'eſt qu'un ſifflement qui, ſans avoir d'articulation ni même de ton, eſt ſeulement ou plus fort ou plus foible. Celle des crapauds eſt un ſon clair & doux, qui a un ton qui ne change point. Les tigres, les lions, & la plupart des bêtes féroces ont une *Voix* rude & ſourde tout enſemble, ſans aucune variation. Le hibou, le roitelet, & beaucoup d'autres oiſeaux ont une *Voix* très-ſimple, qui n'a preſque point d'autre variation que celle de ſes entrecoupements: car quoique les oiſeaux ſoient fort recommandés pour leur chant, on doit pourtant convenir qu'il n'eſt que foiblement articulé; excepté dans le perroquet, le ſanſonnet, la linotte, le moineau, le geai, la pie, le corbeau, qui imitent la parole & le chant de l'homme.

Il faut même remarquer que, dans toutes les inflexions du chant des oiſeaux qui ſont une ſi grande diverſité de ſons, il ne ſe trouve point de ton; ce n'eſt que la diverſité de l'articulation qui rend ces inflexions différentes, par la différente promptitude de l'impulſion de l'air, par ſes entrecoupements, & par toutes les autres modifications qui peuvent être diverſifiées en des manières infinies, ſans changer de ton.

Les organes de la *Voix* ſimple ſont les parties qui compoſent la glotte, les muſcles du larynx & du poumon. Les membranes cartilagineuſes de la glotte produiſent le ſon de la *Voix*, lorſqu'elles ſont ſecouées par le paſſage ſoudain de l'air contenu dans le poumon. Les muſcles du larynx ſervent à la modification de ce ſon, & aux entrecoupements qui ſe rencontrent dans la *Voix* ſimple. L'uſage du poumon pour la *Voix* eſt principalement remarquable dans les oiſeaux, où il a une ſtructure particuliere, qui eſt d'être compoſé de grandes veſſies capables de contenir beaucoup d'air; ce qui fait que les oiſeaux ont la *Voix* forte & de durée.

Dans les oies & les canards, ce n'eſt point la glotte qui produit le ſon de leur *Voix*; mais ce ſont des membranes miſes à un autre larynx qui eſt au bas de leur trachée-artère. L'effet de cette ſtructure ſe fait aiſément connoître, ſi, après avoir coupé la tête à ces animaux & leur avoir ôté le laryux, on leur preſſe le ventre; car alors on produit en eux la même *Voix*, que lorſqu'ils étoient vivants & qu'ils avoient un larynx. Il y a encore un autre effet de cette ſtructure, qui eſt le naſard particulier au ſon de la *Voix* de ces animaux, & que les Anciens nommoient *Gingriſme*: on imite ce gingriſme dans les cromornes des orgues par une ſtructure pareille, en mettant par deſſus les anches un tuyau de la longueur de l'âpre-artère au dela des membranes qui tiennent lieu d'anche.

Les grues ont le tuyau de l'âpre-artère plus long que leur cou, & en même temps redoublé comme celui d'une trompette.

La ſtructure du larynx interne, qui eſt particulière aux oies, aux canards, aux grues, *&c*, conſiſte en un os & en deux membranes, qui ſont dans l'endroit où l'âpre-artère ſe diviſe en deux pour entrer dans le poumon. L'os eſt fait comme un hauſſe-col. La partie ſupérieure de leur larynx eſt bordée de trois os, dont il y en a deux longs & un peu courbés, & le troiſième, qui eſt plat, ſert entre les deux qui forment la fente ou la glotte; de manière que le paſſage de la reſpiration eſt ouvert ou fermé, lorſque le larynx, s'applatiſſant ou ſe relevant, fait entrer ou ſortir ce troiſième os d'entre les deux autres, pour empêcher que la nourriture ne tombe dans l'âpre-artère, & pour laiſſer paſſer l'air néceſſaire à la reſpiration.

Quelques animaux terreſtres ont la *Voix* plus articulée que les autres, & la diverſifient, non ſeulement par l'entrecoupement du ſon, mais encore par le changement de ton: & cette articulation leur eſt naturelle; en ſorte qu'ils ne la changent

Digitized by Google

& ne la perfectionnent jamais, comme certains oiſeaux. Les chiens, & ſurtout les chats, ont naturellement une diverſité de ports de *Voix* & d'accents qui eſt admirable; cependant leur *Voix* n'eſt articulée que très-imparfaitement, ſi on la compare avec la parole.

C'eſt la parole qui eſt particulière à l'homme. Elle conſiſte dans une variation d'accents preſque infinie : toutes leurs différences, étant ſenſibles & remarquables, dépendent d'un grand nombre d'organes que la nature a fabriqués pour cet effet.

Cependant la parole, dans l'homme, dépend beaucoup moins des organes que de la prééminence de l'être qui les poſſède : car il y a des animaux, comme le ſinge, qui ont tous les organes de même que l'homme pour la parole; & les oiſeaux qui parlent n'ont rien approchant de cette ſtructure. C'eſt une choſe remarquable, que la grande différence qu'on voit entre la langue du perroquet & celle de l'homme, qui eſt aſſez ſemblable à celle d'un veau, tandis que celle du perroquet eſt ordinairement épaiſſe, ronde, dure, garnie au bout d'une petite corde, & de poil par deſſus.

On ſait parler des chats & des chiens, en donnant à leur goſier une certaine configuration dans le temps qu'ils crient. Cela ne doit pas paroître ſurprenant, depuis qu'on eſt venu à bout de faire prononcer une ſentence aſſez longue à une machine dont les reſſorts étoient certainement moins déliés que ceux des animaux. On doit être encore moins ſurpris de ce phénomène dans ce ſiècle, après qu'on a vu le flûteur de M. de Vaucanſon.

Remarquons enfin que dans chaque créature on trouve une diſpoſition différente de la trachée-artère, proportionnée à la diverſité de leur *Voix*. Dans le hériſſon, qui a la *Voix* très-petite, elle eſt preſque entièrement membraneuſe; dans le pigeon, qui a la *Voix* baſſe & douce, elle eſt en partie cartilagineuſe, en partie membraneuſe; dans la chouette, dont la *Voix* eſt haute & claire, elle eſt cartilagineuſe : mais dans le geai, elle eſt compoſée d'os durs, au lieu de cartilage; il en eſt de même de la linotte; & c'eſt à cauſe de cela que ces deux oiſeaux ont la *Voix* plus haute & plus forte, *&c.*

Les anneaux de la trachée-artère ſont très-bien appropriés pour la modulation différente de la *Voix*. Dans les chiens & les chats, qui, comme les hommes, diverſifient extrêmement leur ton pour exprimer diverſes paſſions, ils ſont ouverts & flexibles, de même que dans les hommes : par là ils ſont tous, ou la plupart, en état de ſe dilater ou de ſe reſſerrer plus ou moins, ſelon qu'il eſt convenable à un ton plus ou moins élevé & aigu, *&c*; au lieu qu'en quelques autres animaux, comme dans le paon du Japon, qui n'a guère qu'un ſeul ton, ces anneaux ſont entiers, *&c. Voyez* de plus grands détails dans la *Coſmologie ſacrée* de Grew. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

VOIX DES OISEAUX. *Anat. comparée.* La *Voix*, le cri des oiſeaux approche beaucoup plus de la *Voix* humaine que celle des quadrupèdes, que nous examinerons ſéparément; il y a même des oiſeaux qui parviennent à imiter aſſez paſſablement notre parole & nos tons : cependant leur *Voix* diffère beaucoup de celle de l'homme, & préſente un grand nombre de ſingularités qui ne ſont pas épuiſées; mais on en a découvert quelques-unes qu'il convient d'indiquer dans cet ouvrage.

Les oiſeaux ont, comme les hommes, une eſpèce de glotte placée à l'extrémité ſupérieure de la trachée-artère; mais les lèvres de cette glotte, incapables de faire des vibrations aſſez promptes & aſſez multipliées, ne contribuent preſque en rien à la formation des ſons : le principal & le véritable organe qui les produit, eſt placé à l'autre extrémité de la trachée-artère. Ce larynx, que nous nommerons *interne* d'après M. Perrault, eſt placé au bas de la trachée-artère, à l'endroit où elle commence à ſe ſéparer en deux, pour former ce qu'on appelle *les bronches*; du moins M. Hériſſant, de l'Académie des Sciences de Paris, dit ne l'avoir encore vu manquer dans aucun des oiſeaux qu'il a diſſéqués. Cet organe, au reſte, n'eſt pas le ſeul qui ſoit employé à la formation de la *Voix des oiſeaux*; il eſt ordinairement accompagné d'un nombre plus ou moins grand d'organes acceſſoires, qui ſont probablement deſtinés à fortifier les ſons du premier & à les modifier.

L'organe principal de la *Voix* varie dans les différents oiſeaux : dans quelques-uns, comme dans l'oie, il n'eſt compoſé que de quatre membranes diſpoſées deux à deux, & qui ſont l'effet de deux anches de hautbois, placées l'une à côté de l'autre aux deux embouchures oſſeuſes & oblongues du larynx interne, qui donnent entrée aux deux premières bronches; mais, comme nous l'avons dit, ces anches membraneuſes ne ſont pas le ſeul organe de la *Voix des oiſeaux*; M. Hériſſant en a découvert d'autres, placées dans l'intérieur des principales bronches de ce poumon des oiſeaux, que M. Perrault nomme *poumon charnu*.

On trouve dans ces canaux une grande quantité de petites membranes très-déliées en forme de croiſſant, placées toutes d'un même côté les unes au deſſus des autres, de manière qu'elles occupent environ la moitié du canal, laiſſant l'autre libre à l'air, qui ne peut cependant y paſſer avec viteſſe, ſans exciter, dans ces membranes ainſi diſpoſées, des trémouſſements plus ou moins vifs, & par conſéquent des ſons.

Dans quelques oiſeaux aquatiques du genre des canards, on découvre encore un organe différent, comme d'autres membranes poſées en divers ſens dans certaines parties oſſeuſes ou cartilagineuſes. La figure de ces parties varie dans les différentes eſpèces; & on les rencontre, ou vers la partie moyenne de la trachée-artère, ou vers ſa partie inférieure.

Mais il eſt un organe qui ſe trouve dans tous les oiſeaux, & qui eſt ſi néceſſaire à la formation de leur *Voix*, que tous les autres deviennent inutiles lorſqu'on abolit ou qu'on ſuſpend les fonctions de celui-ci. C'eſt une membrane plus ou moins ſolide, ſituée preſque tranſverſalement entre les deux branches de l'os connu ſous le nom d'*os de la lunette*. Cette membrane forme de ce côté-là une cavité aſſez grande, qui ſe rencontre dans tous les oiſeaux à la partie ſupérieure & interne de la poitrine, & qui répond à la partie externe des anches membraneuſes dont nous venons de parler.

Lorſqu'un oiſeau veut ſe faire entendre, il fait agir les muſcles deſtinés à comprimer les ſacs du ventre & de la poitrine, & force par cette action l'air qui y étoit contenu à enfiler la route des bronches du poumon charnu, où rencontrant d'abord les petites membranes à reſſort dont nous avons parlé, il y excite certains mouvements & certains ſons deſtinés à fortifier ceux que doivent produire les anches membraneuſes que le même air rencontre enſuite; mais ces dernières n'en rendroient aucun, ſi une partie de l'air contenu dans les poumons ne paſſoit, par de petites ouvertures, dans la cavité ſituée ſous l'os de la lunette. Cet air aide apparemment les anches à entrer en jeu, ſoit en leur prêtant plus de reſſort, ſoit en contrebalançant par intervalles l'effort de l'air qui paſſe par la trachée-artère. De quelque façon qu'il agiſſe, ſon action eſt ſi néceſſaire, que, ſi l'on perce dans un oiſeau récemment tué la membrane qui forme cette cavité, & qu'ayant introduit un chalumeau par une ouverture faite entre deux côtes, dans quelqu'un des ſacs de la poitrine, on ſouffle par ce chalumeau, on ſera maître, avec un peu d'adreſſe & d'attention, de renouveler la *Voix de l'oiſeau*, pourvu qu'on tienne le doigt ſur l'ouverture de la membrane; mais ſi-tôt qu'on l'ôtera & qu'on laiſſera à l'air contenu dans la cavité la liberté de s'échaper, l'organe demeurera abſolument muet, quelque choſe qu'on puiſſe faire pour le remettre en jeu. Il n'eſt pas étonnant que l'organe des oiſeaux, deſtiné à produire des ſons aſſez communément variés & preſque toujours harmonieux, ſoit compoſé avec tant d'art & avec tant de ſoin. *Hiſt. de l'Ac. des ſcienc.* ann. 1753. (*Le chevalier* DE JAUCOURT)

VOIX DES QUADRUPÈDES, *Anat. comparée.* La différence qui ſe trouve entre la *Voix* humaine & les cris de différens animaux, & ſurtout ceux de ces cris qui paroiſſent compoſés de pluſieurs ſons différents produits en même temps, auroit dû depuis long temps faire ſonpçonner que les organes qui étoient deſtinés à les produire étoient auſſi multipliés que ces ſons. Cette réflexion ſi naturelle a échapé; on regardoit les organes de la *Voix* des animaux, & ſurtout de celle *des quadrupèdes*, comme auſſi ſimples & preſque de la même nature que l'organe de la *Voix* de l'homme.

Il s'en faut cependant beaucoup que, dans pluſieurs des quadrupèdes, & plus encore dans les oiſeaux, l'organe de la *Voix* jouiſſe d'une auſſi grande ſimplicité: la diſſection anatomique y a découvert des parties tout à fait ſingulières, & qui n'ont rien de commun avec l'organe de la *Voix* humaine.

Les quadrupèdes peuvent ſe diviſer à cet égard en deux claſſes; les uns ont l'organe de la *Voix* aſſez ſimple, les autres l'ont fort compoſé.

Du nombre de ces derniers eſt le cheval. On ſait que le hennîſſement de cet animal commence par des tons aigus, tremblotants, & entrecoupés, & qu'il finit par des tons plus ou moins graves. Ces derniers ſont produits par les lèvres de la glotte, que MM. Dodart & Ferrein nomment *cordes* dans l'homme: mais les ſons aigus ſont dus à un organe tout à fait différent: ils ſont produits par une membrane à reſſort, tendineuſe, très-mince, très-fine, & très-deliée. La figure en eſt triangulaire, & elle eſt aſſujétie lâchement à l'extrémité de chacune des lèvres de la glotte du côté du cartilage thyroïde; & comme par ſa poſition elle porte en partie à faux, elle peut facilement être miſe en jeu par le mouvement de l'air qui ſort rapidement de l'ouverture de la glotte.

On peut aiſément voir tout le jeu de cette membrane, en comprimant avec la main un larynx frais de cheval, & en faiſant ſouffler par la trachée fortement & par petites ſecouſſes: on verra alors la membrane faire ſes vibrations très-promptes, & on entendra le ſon aigu du hennîſſement. Pour ſe convaincre que les lèvres de la glotte n'y contribuent en rien, on n'aura qu'à y faire tranſverſalement une légère inciſion qui en aboliſſe la fonction, ſans permettre à l'air un cours trop libre; l'on verra pour lors que la membrane continuera ſon jeu, & que le ſon aigu ne ceſſera point, ce qui devroit néceſſairement arriver s'il étoit produit par les lèvres de la glotte.

L'organe de la *Voix* de l'âne offre encore des ſingularités plus remarquables: la plus grande partie de cette *Voix* eſt tout à fait indépendante de la glotte: elle eſt entièrement produite par une partie qui paroît être charnue. Cette partie eſt aſſujétie lâchement, comme une peau de tambour non tendue, ſur une cavité aſſez profonde qui ſe trouve dans le cartilage thyroïde. L'eſpèce de peau qui bouche cette cavité eſt ſituée dans une direction preſque verticale: & l'enfoncement qui ſert de caiſſe à ce tambour, communique à la trachée-artère par une petite ouverture ſituée à l'extrémité des lèvres de la glotte: au deſſus de ces lèvres ſe trouvent deux grands ſacs aſſez épais, placés à droite & à gauche; & chacun d'eux a une ouverture ronde, taillée comme en biſeau, & tournée du côté de celle de la caiſſe du tambour.

Lorſque l'animal veut braire, il gorge ſes pou-

mons d'air par plusieurs grandes inspirations, pendant lesquelles l'air, entrant rapidement par la glotte qui est alors rétrécie, fait encore une espèce de sifflement ou de râle plus ou moins aigu : alors le poumon se trouvant suffisamment rempli d'air, il le chasse par des expirations redoublées ; & cet air, en trop grande quantité pour sortir aisément par l'ouverture de la glotte, enfle en grande partie l'ouverture qui communique dans la cavité du tambour, & mettant en jeu sa membrane & les sacs dont nous avons parlé, produit le son éclatant que rend ordinairement cet animal.

Tout ce que nous venons de dire se prouve aisément, si, tenant un larynx d'âne tout frais, on le comprime vers ses parties latérales, & qu'on pousse l'air avec force par un chalumeau placé un peu au dessous de l'ouverture qui communique dans le tambour ; on verra alors distinctement le jeu du tambour & des sacs. Pour se convaincre que les cordes de la glotte n'y jouent pas un grand rôle, il ne faudra que les couper, & répéter l'expérience en comprimant seulement le larynx avec la main ; on verra que, quoique l'incision faite aux lèvres de la glotte les ait rendues incapables d'action, le même son se fera entendre sans aucune différence.

Le mulet, engendré, comme on sait, d'un âne & d'une jument, a une *Voix* presque semblable à celle de l'âne : aussi lui trouve-t-on presque le même organe, & rien qui ressemble à celui du cheval ; réflexion importante, & qui semble justifier que l'examen des animaux nés du mélange de différentes espèces, est peut-être le moyen le plus sûr pour faire connoître la part que chaque sexe peut avoir à la génération.

La *Voix* du cochon ne dépend pas beaucoup plus que celle de l'âne de l'action des lèvres de la glotte ; elle est due presque entièrement à deux grands sacs membraneux, décrits par Casserius. Mais ce que le larynx de cet animal offre de plus singulier, c'est qu'à proprement parler, sa glotte est triple : outre la fente qui se trouve entre les bords de la véritable glotte, il y en a encore une autre de chaque côté ; & ce sont ces deux ouvertures latérales qui donnent entrée dans les deux sacs membraneux dont nous venons de parler.

Lorsque l'animal pousse l'air avec violence en rétrécissant la glotte, une grande partie de cet air est portée dans les sacs, où il trouve moins de résistance ; il les gonfle & y excite des mouvements & des tremblements d'autant plus forts, qu'il y est lancé avec plus de violence, d'où résultent nécessairement des cris plus ou moins aigus.

On peut aisément voir le jeu de tous ces organes en comprimant avec la main un larynx frais de cochon ; & soufflant avec force par la trachée-artère, on y verra les sacs s'enfler & former des vibrations d'autant plus marquées, que l'action de l'air qui entre dans les sacs se trouve contrebalancée jusqu'à un certain point par le courant de celui qui s'échape en partie par la glotte, & force par ce moyen les sacs à battre l'un contre l'autre & à produire un son.

Si l'on entame les lèvres de la glotte par une incision faite près du cartilage aryténoïde, sans endommager les sacs ; en soufflant par la trachée-artère, on entendra presque le même son qu'auparavant : nous disons *presque le même* ; car on ne peut nier qu'il n'y ait quelque différence, & que la glotte n'entre pour quelque chose dans la production de la *Voix* de cet animal. Mais si on enlève les sacs en prenant bien garde de détruire la glotte, les mêmes sons ne se feront plus entendre : preuve évidente de la part qu'ils ont à cette formation. *Hist. de l'Acad. des sciences*, ann. 1753. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) VOIX, s. f. *Gramm. gén.* On distingue dans la parole deux sortes d'éléments, la *Voix* & l'Articulation. *Voyez* ARTICULATION.

La *Voix* est un son qui résulte de la simple émission de l'air, & dont les différences essentielles dépendent de la forme du passage que la bouche prête à cet air pendant l'émission.

Notre langue me paroît avoir admis huit *Voix* fondamentales, d'où dérivent, par des changements fort légers, les autres *Voix* usitées parmi nous. Les voici, rangées selon l'analogie des dispositions de la bouche lors de leur émission.

VOIX FONDAMENTALES.

1. A	comme dans	*cadre.*
2. È		*tête.*
3. É		*bonté.*
4. I		*misère.*
5 EU		*meunier.*
6. O		*poser.*
7. U		*lumière.*
8. OU		*poudre.*

I. La bouche est simplement plus ou moins ouverte pour la génération des quatre premières *Voix*, qui retentissent dans la cavité de la bouche : je les appellerois volontiers des *Voix retentissantes* ; & les voyelles qui les représenteroient, seroient pareillement nommées *Voyelles retentissantes*.

A est à la tête, non de droit divin, comme le dit sérieusement Wachter dans les Prolégomènes de son *Glossaire germanique* (sect. II, §. 32) ; mais parce que c'est la *Voix* la plus naturelle, & la première ou du moins la plus fréquente dans la bouche des enfants (*Voyez* A). L'ouverture de bouche nécessaire à la prononciation de cette *Voix*, est de toutes la plus aisée & celle qui laisse le cours le plus libre à l'air intérieur. Le canal semble se rétrécir de plus en plus pour les autres : la langue s'élève & se porte en avant pour È ; un peu plus pour É ; & les machoires se rapprochent encore un peu davantage pour I.

Pour la génération des quatre dernières *Voix*

les lèvres ſe rapprochent ou ſe portent en avant d'une manière ſi ſenſible, que l'on pourroit donner à ces *Voix* le nom de *labiales*; & aux voyelles qui les repréſenteroient, la dénomination analogue de *Voyelles labiales*.

Les lèvres forment autour de la bouche une eſpèce de cercle pour produire EU; elles ſe ſerrent davantage & ſe portent en avant pour O; encore plus pour U, mais pour le ſon OU, elles ſe ſerrent & s'avancent plus que pour aucun autre.

II. Les deux prémières *Voix* de chacune de ces deux claſſes ſont ſuſceptibles de certaines variations, que notre uſage n'a pas données aux autres *Voix* des mêmes claſſes; parce qu'apparemment elles s'en accommoderoient moins aiſément, ou qu'elles n'en ſeroient point du tout ſuſceptibles. On pourroit donc, ſous ce nouvel aſpect, diſtinguer les huit *Voix* fondamentales en deux autres claſſes; ſavoir, quatre *variables* & quatre *conſtantes*: & les voyelles qui les repréſenteroient, ſeroient déſignées par les mêmes épithètes.

1°. Les *Voix variables*, que Duclos (*Rem. ſur la Gramm. génér.* I, *j*) appelle *grandes voyelles*, ſont les deux premières *Voix* retentiſſantes, A, È; & les deux premières labiales, EU, O. Elles ſont *variables*; parce que chacune d'elles peut être *orale* ou *naſale*, & que chaque orale peut être *grave* ou *aiguë*. *Voyez* ORAL, NASAL, GRAVE, AIGU.

A eſt oral & grave dans *pâte*; oral & aigu dans *pate* (d'animal); & naſal dans *plante*.

E eſt oral & grave dans *tête*; oral & aigu dans il *tète*; & naſal dans *teinte*.

EU eſt oral & grave dans *jeûne* (de carême); oral & aigu dans *jeune* homme; oral & muet ou preſque inſenſible dans *je* dis, car c'eſt toujours la même *Voix*, malgré la différence d'orthographe; j'en ai pour preuve l'oreille poétique & conſéquemment délicate de Voltaire, qui fait rimer ces deux *Voix* (*La Prude*, III, 6);

Il ſembleroit que l'on vous aſſaſſine,
Ou qu'on vous vole, ou qu'on vous bat, ou que
Dans le logis vous avez mis le *feu*:

enfin il eſt naſal dans être à *jeun*.

O eſt oral & grave dans *côte* (ſorte d'os); oral & aigu dans *cote* (eſpèce de jupe); & naſal dans *conte* (recit).

2°. Les *Voix conſtantes*, que Duclos (*Ib.*) appelle *petites voyelles*, ſont les deux dernières *Voix* retentiſſantes, É, I; & les deux dernières labiales, U, OU. Elles ſont *conſtantes*; parce qu'en effet chacune d'elles eſt conſtamment orale ſans jamais devenir naſale, & qu'elles ont toujours le même degré de plénitude & d'intenſité, ſoit qu'on en hâte la prononciation, ſoit qu'on la faſſe durer plus long temps.

Voici donc le ſyſtême complet des huit *Voix* fondamentales uſitées dans notre langue, & de celles qui en ſont dérivées au moyen des variations que l'on vient d'aſſigner.

VOIX

RETENTISSANTES.				LABIALES.		
VARIABLES.	A	ORALE	grave	â	*pâte.*	
			aiguë	a	*pate.*	
		NASALE.				*plante.*
	È	ORALE.	grave	ê	*tête.*	
			aiguë	è	*tète.*	
		NASALE.				*teinte.*
	EU	ORALE	grave	eû	*jeûner.*	
			aiguë.	eu	*jeuneſſe.*	
			muette.	e.	je *dis.*	
		NASALE.		eun	*jeun.*	
	O	ORALE.	grave.	ô	*côte.*	
			aiguë.	o	*cote.*	
		NASALE.		on	*conte.*	
CONSTANTES.	É			É	*bâté.*	
	I			I	*bâti.*	
	U			u	*ſujet.*	
	OU			ou	*ſoumis.*	

Pour

Pour ce qui regarde les *VOIX conſtantes*, l'abbé Fromant (*Supplém. à la* Gramm. gén. *de Port-Royal*, 1, *j*), penſe autrement que Duclos. Il prétend que nous feſons uſage de l'*i* naſal. » L'abbé » de Dangeau, dit-il, connoiſſoit aſſûrément la » prononciation de la Cour & de la Ville; ce- » pendant, ſelon cet excellent académicien, *in* » ne ſe prononce pas comme *en* dans bien des » mots, ſpécialement dans *innombrable*, *immua-* » *ble*; l'*i* naſal ſe fait ſentir dans le mot *incor-* » *poré*, dit-il dans une note d'après Boindin (*Sons* » *de la langue*, pag. 24 & 78): par conſéquent » le Théâtre ſe conforme au bon uſage, dont il » eſt un exemple permanent, en diſtinguant ce » dernier ſon naſal dans la prononciation ».

Ne peut-on pas répondre d'abord à l'abbé Fromant, que Duclos ne connoiſſnit pas moins la prononciation actuelle de la Cour & de la Ville, que l'abbé de Dangeau ne connoiſſoit celle de ſon temps; que l'un n'appartient pas moins que l'autre à l'Académie françoiſe; que l'un ne s'y eſt pas moins diſtingué que l'autre; & que tous deux ont fait des preuves également heureuſes de capacité & d'intelligence dans les matières grammaticales? Ne pourroit-on pas ajoûter que tous deux peuvent avoir raiſon; que l'abbé de Dangeau eſt un garant fidèle de la prononciation qui régnoit de ſon temps à la Cour & à la Ville; que Duclos eſt de même un témoin ſûr de l'uſage moderne, différent de celui qui avoit cours ſous l'ancien académicien; & que Boindin, mort vieux dans la jeuneſſe de Duclos, parloit encore d'après la vieille Cour? Peut-on même expliquer d'une autre manière la diverſité des opinions de deux académiciens, dont l'un a élevé l'autre dès l'enfance? S'ils ont penſé diverſement ſur l'uſage de leur temps, c'eſt que l'uſage a varié d'un temps à l'antre.

Il eſt conſtant d'ailleurs qu'aujourdhui, dans les premières ſyllabes des mots *innombrable*, *immuable*, on fait entendre, après l'*i* initial, les articulations *n* & *m* comme s'il y avoit *ine-nombrable*, *ime-muable*; l'*i* dans ces mots eſt donc à peu près auſſi franc que dans *inaction*, *image*.

Quant à la pratique du Théâtre, on peut dire que, quoique l'*i* naſal s'y ſoit introduit, » il n'en » eſt pas moins vicieux, puiſqu'il n'eſt pas auto- » riſé par le bon uſage, auquel, dit Duclos (*Rem. ſur la* Gramm. gén. 1. j.), le Théâtre eſt obligé » de ſe conformer, comme la Chaire & le Bar- » reau ». Perſonne en effet juſqu'ici ne s'eſt aviſé de faire entrer l'autorité du Théâtre dans ce qui conſtitue le bon uſage d'une langue; & l'on a eu raiſon. » On prononce aſſez généralement bien au » Théâtre, continue Duclos; mais il ne laiſſe » pas de s'y trouver quelques prononciations vi- » cieuſes, que certains acteurs tiennent de leur » province ou d'une mauvaiſe tradition ». Et de fait, le grand Corneille étant en quelque ſorte le père & l'inſtituteur du Théâtre françois, il ne ſeroit pas ſurprenant qu'il s'y fût conſervé traditionnellement une teinte de la prononciation normande, que ce grand homme pourroit y avoir introduite.

Dans le Rapport analyſé des *Remarques* de Duclos ſur la *Grammaire générale* de Port-Royal & du *Supplément* de l'abbé Fromant, que fit à l'Académie royale des ſciences, belles-Lettres, & arts de Rouen, M. Maillet de Boullay, alors ſecrétaire de cette compagnie pour les Belles-Lettres; il compare & diſcute les penſées des trois auteurs ſur la nature des *Voix* & des voyelles, qu'il déſigne indiſtinctement par le nom de *Voyelles*. » Cette multiplication de Voyelles, dit-il, eſt- » elle bien néceſſaire? & ne ſeroit-il pas plus » ſimple de regarder ces prétendues Voyelles » (*naſales*) comme de vraies ſyllabes, dans leſ- » quelles les Voyelles ſont modifiées par les let- » tres *m* ou *n* qui les ſuivent? »

L'abbé de Dangeau avoit déja répondu à cette queſtion d'une manière très-détaillée & très-ſatisfeſante (*Opuſc. ſur la langue fr.* par divers académiciens, *pp.* 19 — 32). Il démontre que les *Voix* naſales ſont de véritables ſons ſimples & inarticulés en eux-mêmes: ſes preuves portent 1°. ſur ce que, dans le chant, ſi l'on veut fredonner ſur les dernières ſyllabes de *tyrans*, *biens*, *profonds*, *communs*, tout le port de *Voix* ſe fera ſur *an*, *en*, *on*, *un*, & non pas ſur *a*, *e*, *o*, *u* pour ne prononcer l'*n* finale qu'après le fredon; 2°. ſur l'hiatus que produit le choc de ces *Voix* naſales, quand elles terminent un mot & que le mot ſuivant commence par une autre *Voix*. Ces preuves, détaillées comme elles le ſont dans le premier diſcours de l'abbé de Dangeau, m'ont toujours paru démonſtratives; comment ne l'ont-elles pas paru de même à M. du Boullay? N'en auroit-il pas eu connoiſſance? Notre orthographe lui auroit-elle fait illuſion? Son erreur viendroit-elle du climat qu'il habitoit? & y ſeroit-il tombé par la même raiſon qui fit que l'abbé de Dangeau trouva, dans le *Cinna* de Corneille, vingt ſix hiatus occaſionnés par des *Voix* naſales, qu'il n'en rencontra que onze dans le *Mithridate* de Racine, huit dans le *Miſanthrope* de Molière, & beaucoup moins dans les *opéra* de Quinault?

» Sans doute les *Voix* É, I, U, OU, ne » ſont jamais naſales dans l'uſage actuel de la lan- » gue françoiſe: mais s'enſuit-il de là que ces » mêmes *Voix* ne puiſſent jamais le devenir, ou » même qu'elles ne le ſoient pas déja dans quel- » que autre langue? . . . . Ces auteurs ſe ſont » trompés: mais c'eſt en ce qu'ils ont pris, pour » le bon uſage, celui de quelques provinces où » l'on prononce effectivement de la ſorte. Le fait » dépoſe donc ici contre M. Beauzée, & prouve » au moins que l'I n'eſt pas par ſa nature une *Voix* » conſtante ». (*Mém. de l'Acad. R. de Pruſſe.* Ann. 1771. *Second Mém.* de M. Thiébault, *ſur la Gramm. gén.* de M. Beauzée, *pag.* 140.)

Je n'ai jamais prétendu que la *Voix* I fût conſ-

tante de ſa nature, & j'ai annoncé très-clairement » que je n'ai choiſi le ſyſtême des *Voix* ſimples » uſitées dans notre langue, que comme un point » fixe pour appuyer les notions générales que j'avois » à établir; car au ſurplus chaque idiome a ſur cet » objet ſon ſyſtême particulier ». (*Gramm. gén.* tom. 1, p. 22 & 23.)

» D'ailleurs eſt-il bien vrai, continue M. Thié- » bault, que ces quatre *Voix* É, I, U, OU, ne » deviennent jamais graves, même en devenant » longues? » Je ne veux pas ſoutenir trop affir- mativement une choſe qui eſt moins du reſſort du raiſonnement que de celui des organes, qui va- rient ſelon les ſujets. Je conſens donc volontiers qu'en regardant ces *Voix* comme conſtantes par rapport à la naſalité, on les diſtingue en graves & aiguës de la manière ſuivante:

É	grave	*pénible.*
	aiguë	*pénétrant.*
I	grave	*gîte.*
	aiguë	*agite.*
U	grave	*flûte.*
	aiguë	*fluet.*
U	grave	*je goûte.*
	aiguë	*la goute.*

(*M.* BEAUZÉE.)

* VOIX. (*Gramm. grèque & latine*). On diſtingue, dans ces deux langues, la *Voix* active & la *Voix* paſſive.

La *Voix* active eſt la ſuite ſyſtématique des inflexions & terminaiſons entées ſur une certaine ra- cine, pour en former un verbe de ſignification active.

La *Voix* paſſive eſt la ſuite ſyſtématique des in- flexions & terminaiſons entées ſur la même racine, pour en former un autre verbe de ſignification paſ- ſive. *Voyez* ACTIF & PASSIF.

Par exemple, en latin, *amo*, *amas*, *amat*, &c, ſont de la *Voix* active; *amor*, *amaris*, *amatur*, &c, ſont de la *Voix* paſſive. Les unes & les autres de ces inflexions ſont entées ſur le même radical *am*, qui eſt le ſigne de ce ſentiment de l'âme qui lie les objets par la bienveillance: mais à la *Voix* active, il eſt préſenté comme un ſentiment dont le ſujet du diſcours eſt le principe; & à la *Voix* paſſive, comme un ſentiment dont le ſujet du diſcours eſt l'objet.

(¶ Dans la langue grèque, outre ces deux *Voix*, on diſtingue la *Voix* moyenne, C'eſt la ſuite ſyſ- tématique des inflexions & terminaiſons entées ſur le même radical, pour en former un autre verbe de ſignification moyenne, c'eſt à dire, tantôt active & tantôt paſſive (*Voyez* MOYEN). Les circonſ- tances du diſcours déterminent laquelle des deux ſignifications doit avoir lieu dans chaque phraſe.)

La génération de ces trois *Voix*, ſi on la ra- porte au radical commun, appartient donc à la dérivation philoſophique; mais quand on tient une fois le premier radical actif, paſſif, ou moyen, la génération des autres formes de la même *Voix* eſt du reſſort de la dérivation grammaticale. *Voyez* DÉRIVATION & FORMATION.

(¶ La langue françoiſe, ainſi que ſes ſœurs, l'italienne, l'eſpagnole, & la portugaiſe, & l'on peut y joindre l'allemande & ſes dialectes; toutes ces langues ne connoiſſent que la *Voix* active: elles ont pourtant des reſſources pour exprimer le ſens paſſif; mais ce n'eſt point par un ſyſtême de conjugaiſon, & par conſéquent ce n'eſt point par une *Voix* proprement dite.)

Ce qu'on a coutume de regarder en hébreu & dans quelques autres langues comme différentes conjugaiſons du même verbe, eſt plus tôt une ſuite de différentes *Voix*. La raiſon en eſt que ce ſont autant de ſuites différentes d'inflexions & termi- naiſons verbales, entées ſur un même radical, & différenciées entre elles par la diverſité des ſens acceſſoires ajoutés à celui de l'idée radicale com- mune.

Par exemple מסר (*méſar*, en liſant ſelon Maſ- clef), *tradidit*; נמסר (*nouméſar*), *traditus eſt*; המסיר (*heméſir*), *tradere fecit*; המסר (*héméſar*) *tradere factus eſt*, ſelon l'interprétation de Maſ- clef, qui veut dire *effectum eſt ut tradereur*; התמסר (*hetméſar*) *ſe ipſum tradidit*.

» On voit, dit l'abbé Ladvocat (*pag.* 94), que » les conjugaiſons en hébreu ne ſont pas différentes » ſelon les différents verbes, comme en grec, en » latin, ou en françois; mais qu'elles ne ſont que » le même verbe conjugué différemment pour expri- » mer ſes différentes ſignifications; & qu'ainſi il n'y » a en hébreu, à proprement parler, qu'une ſeule » conjugaiſon, ſous ſept formes différentes d'expri- » mer les ſignifications d'un même verbe ».

Il eſt donc évident que ces diverſes formes diffèrent entre elles, comme la forme active & la forme paſſive dans les verbes grecs ou latins; & qu'on auroit pu, peut-être même qu'on auroit dû, donner également aux unes & aux autres le nom de *Voix*. Si l'on avoit en outre caractériſé ces *Voix* hébraï- ques par des épithètes propres à déſigner les idées acceſſoires qui les différencient, on auroit eu une nomenclature plus utile & plus lumineuſe que celle qui eſt uſitée.

(¶ Au reſte, l'abbé Ladvocat compte ſept *Voix* en hébreu; d'autres y en comptent huit; & Maſ- clef, qui a abandonné les points maſſorétiques, n'y en compte que cinq. On peut voir à l'*article* SAMSKRET, un exemple de différentes *Voix* poſ- ſibles, & d'une nomenclature adaptée à la diverſité des idées qui les diſtinguent. (*M.* BEAUZÉE.)

VOLUME, TOME. *Synonymes.* Le *Volume* peut contenir pluſieurs *Tomes*; & le *Tome* peut faire pluſieurs *Volumes*: mais la reliûre ſépare les *Volumes*; & la diviſion de l'ouvrage diſtingue les *Tomes*.

Il ne faut pas toujours juger de la ſcience de l'auteur par la groſſeur du *Volume*. Il y a beau- coup d'ouvrages en pluſieurs *Tomes*, qui ſeroient

meilleurs s'ils étoient réduits en un ſeul. (*L'abbé* GIRARD.)

VOLUPTÉ, DÉBAUCHE, CRAPULE. *Syn.* La *Volupté* ſuppoſe beaucoup de choix dans les objets, & même de la modération dans la jouiſſance. La *Débauche* ſuppoſe le même choix dans les objets, mais nulle modération dans la jouiſſance. La *Crapule* exclut l'un & l'autre. (*DIDEROT.*)

(N.) VOULOIR, v. auxil. Avoir le déſir, l'intention de quelque choſe. Se déterminer à quelque choſe. Exiger ou Ordonner quelque choſe.

Telles ſont à peu près les ſignifications naturelles & ordinaires du verbe *Vouloir*, conſidéré comme verbe actif; mais on n'en parle ici que comme verbe auxiliaire. En effet, *Vouloir* eſt auxiliaire dans pluſieurs langues, pour marquer l'eſpèce de futur dont l'évènement dépend de la volonté du ſujet agent; telles ſont les langues allemande, angloiſe, &c.

Dans quelques provinces de France, ſpécialement en Franche-Comté & en Lorraine, on ſe ſert de même de l'auxiliaire *Vouloir*; mais ce n'eſt qu'en interrogeant, & ſeulement à la première perſonne ſingulière ou plurièle: *Veux-je aller en tel lieu? Voulons-nous demain dîner enſemble?* C'eſt qu'on ne peut jamais avoir de doute ſur ſa propre volonté; & par conſéquent l'interrogation par la première perſonne, ne pouvant tomber alors ſur la volonté, ne peut concerner que l'évènement futur. Au contraire, l'interrogation par la ſeconde ou la troiſième perſonne pourroit marquer de l'incertitude ſur la volonté même du ſujet; & c'eſt pour cela que *Vouloir* n'eſt auxiliaire & ne perd ſa ſignification primitive qu'à la première perſonne.

On trouve dans le roman de *La princeſſe de Clèves* (3. *part.*) un exemple de cette nature, qui prouve que le génie de notre langue peut ſe prêter à cette vûe, & a de l'affinité avec l'allemand, l'anglois, & les autres filles du Celtique. » Elle trouva qu'il étoit preſque impoſſible qu'elle » pût être contente de ſa paſſion. *Mais quand je* » *le pourrois être*, diſoit-elle, *qu'en* VEUX-JE » FAIRE? VEUX-JE *la* SOUFFRIR? VEUX-» JE *y* RÉPONDRE? VEUX-JE M'ENGAGER » *dans une galanterie?* VEUX-JE MANQUER » *à M. de Clèves?* VEUX-JE *me* MANQUER » *à moi-même?* Et VEUX-JE *enfin* M'EXPOSER » *aux cruels repentirs & aux mortelles douleurs* » *que donne l'amour?* » (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) VOYELLE, ſ. f. La parole comprend deux ſortes d'éléments, les Voix & les Articulations. La Voix eſt un ſon qui réſulte de la ſimple émiſſion de l'air, & dont les différences eſſencielles dépendent de la forme du paſſage que la bouche prête à cet air pendant l'émiſſion. L'Articulation eſt le degré d'exploſion que reçoivent les Voix par le mouvement ſubit & inſtantané des différentes parties mobiles de l'organe. *Voyez* VOIX & ARTICULATION. A ces deux eſpèces d'éléments de la parole, répondent dans l'écriture deux eſpèces de lettres; les *Voyelles* pour repréſenter les Voix ſimples, & les Conſonnes pour repréſenter les Articulations. *Voyez* CONSONNE.

Les *Voyelles* ſont donc des lettres conſacrées par l'uſage national à la repréſentation des Voix ſimples. Le mot *Voyelle* eſt féminin, à cauſe du nom général de *Lettre*, comme ſi l'on avoit voulu dire *Lettre voyelle* ou *de Voix*, *Lettre qui repréſente une Voix*: ainſi, *Voyelle* eſt originairement un adjectif féminin, qui eſt devenu nom par l'uſage, parce qu'on y a attaché l'idée primitive de *Lettre*.

On a vu (*article* VOIX, *Gramm. gén.*) que nous avons dans notre langue huit voix fondamentales, dont les variations ont multiplié ces ſons juſqu'à dix ſept, ſelon le calcul de Duclos, ou même juſqu'à vingt & un, ſelon la correction indiquée par M. Thiébault. Faudroit-il également admettre dix ſept ou vingt & une *Voyelles* dans notre alphabet?

Je crois que ce ſeroit multiplier les ſignes ſans néceſſité, & même effacer les traces de l'analogie naturelle des Voix qui exigent une même diſpoſition dans le tuyau organique de la bouche. En deſcendant de l'A à l'OU, il eſt aiſé de remarquer que le diamètre du canal de la bouche diminue, & qu'au contraire le tuyau qu'elle forme s'alonge par des degrés, inappréciables peut-être dans la rigueur géométrique, mais auſſi réellement diſtingués entre eux que les huit Voix fondamentales qui caractériſent ces degrés: il ne paroît pas au contraire qu'il y ait, dans la diſpoſition de l'organe, aucune différence ſenſible qui puiſſe caractériſer les variations dont les Voix fondamentales ſont ſuſceptibles; ces changements ne paroiſſent guère venir que de l'affluence plus ou moins conſidérables de l'air ſonore, de la durée plus ou moins longue du ſon, ou de quelque autre principe également indépendant de la forme actuelle du paſſage.

Il ſeroit donc raiſonnable, pour conſerver les traces de l'analogie, que notre alphabet eût ſeulement huit *Voyelles*, qui repréſenteroient les huit Voix fondamentales. Dans ce cas, un ſigne de longueur, tel que pourroit être notre accent grave, naturellement deſtiné à cet office par ſa dénomination; & un ſigne de naſalité, comme pourroit être notre accent circonflexe, dont les deux pointes déſigneroient les deux iſſues du ſon naſal; ces deux ſignes, avec nos huit *Voyelles*, feroient tout l'appareil alphabétique de ce ſyſtème. La *Voyelle* qui n'auroit pas le ſigne de naſalité, repréſenteroit une Voix orale; celle qui n'auroit pas le ſigne de longueur, repréſenteroit une Voix brève: & quoique Théodore de Bèze (*De francicæ linguæ rectâ profunciatione tractatus*, Genev. 1584) ait prononcé que *Eadem Syllaba acuta quæ producta*,

& eadem gravis quæ correpta; il eſt cependant certain que ce ſont ordinairement les Voix graves qui ſont longues, & les Voix aiguës qui ſont brèves; d'où il ſuit que la préſence ou l'abſence du ſigne de longueur ſerviroit encore à déſigner que la Voix variable eſt grave ou aiguë. Ainſi, par exemple, *a* ſeroit oral, bref, & aigu; *â* ſeroit oral, long, & grave; *ã* ſeroit naſal: au lieu donc d'écrire *pate*, *pâte*, *pante*, nous écririons *pate*, *pâte*, *pãte*. C'eſt, à mon ſens, un vrai ſuperflu dans l'alphabet grec, que les deux ε, η, & les deux ο, ω, figurés diverſement.

Loin d'avoir du ſuperflu, notre alphabet pèche dans un ſens contraire; nous n'avons pas aſſez de *Voyelles*, & nous uſons de celles qui exiſtent d'une manière aſſez peu ſyſtématique. Nous n'avons, pour peindre nos huit Voix fondamentales, que cinq *Voyelles*, A, E, I, O, U; & nous ſommes forcés de ſuppléer à ce qui nous manque, par des accents qui changent le ſon de la *Voyelle*, ou par des combinaiſons qui le rendent équivoque.

Dans le mot *Fermeté*, par exemple, qui a trois ſyllabes, la *Voyelle* E y eſt employée trois fois & y repréſente trois Voix différentes: dans la première, c'eſt la ſeconde Voix retentiſſante, orale, aiguë; dans la ſeconde, c'eſt la première Voix labiale, orale, muette; & dans la troiſième, c'eſt la troiſième Voix retentiſſante. La première & la quatrième Voix labiale n'ont point chez nous de ſignes propres; nous les repréſentons par des combinaiſons de *Voyelles*, qui au fond ne devroient avoir lieu que pour repréſenter des Voix ſimples conſécutives: ainſi, nous écrivons *jeuneſſe* avec *eu*, comme *réunir; tous* avec *ou*, comme *Pirithoüs*.

Nous avons encore l'*y*, que l'on regarde comme une ſixième *Voyelle*, parce qu'on a coutume de l'employer pour *i*, 1°. dans pluſieurs mots dérivés des mots grecs qui avoient un υ ou *upſilon*; 2°. dans pluſieurs autres mots ſans aucune raiſon apparente, comme *yvre*, les *yeux*, & anciennement *moy*, *toy*, *luy*, *baillly*, &c. C'eſt encore un abus. *Voyez* Y. (*M. Beauzée.*)

* VRAI, VÉRITABLE. *Synon. Vrai* marque préciſément la vérité objective; c'eſt à dire qu'il tombe directement ſur la réalité de la choſe, & ſignifie qu'elle eſt telle qu'on la dit. *Véritable* déſigne proprement la vérité expreſſive; c'eſt à dire qu'il ſe raporte principalement à l'expoſition de la choſe, & ſignifie qu'on la dit telle qu'elle eſt. Ainſi, le premier de ces mots aura une grâce particulière, lorſque, dans l'emploi, on portera d'abord ſon point de vûe ſur le ſujet en lui-même; & le ſecond conviendra mieux, lorſqu'on portera ce point de vûe ſur le diſcours. (*L'abbé Girard.*)

(¶ Ce qui eſt *vrai* exiſte réellement, & c'eſt la réalité qui en eſt le fondement. Ce qui eſt *véritable* eſt exactement conforme à la réalité, & c'eſt cette conformité qui en eſt la baſe.) (*M. Beauzée.*)

Cette différence eſt extrêmement métaphyſique, & j'avoue qu'il faut des ieux fins pour l'apercevoir; mais elle n'en ſubſiſte pas moins, & d'ailleurs on ne doit pas éxiger de moi des différences marquées, où l'uſage o'en a mis que de très-délicates: peut-être que l'exemple ſuivant donoera du jour à ce que je viens d'expliquer, & qu'on ſeotira mieux cette diſtinction dans l'application que dans la définition.

Quelques anteurs, même proteſtants, ſoutiennent qu'il n'eſt pas *vrai* qu'il y ait eu une papeſſe Jeanne, & qne l'hiſtoire qu'on en a faite n'eſt pas *véritable*. (*L'abbé Girard.*)

VRAISEMBLANCE, ſ. f. *Poéſie.* Le but qne ſe propoſe immédiatement la fiction, c'eſt de perſuader; or elle ne peut perſuader qu'en reſſemblant à l'idée que nous avons de ce qu'elle imite. Ainſi, la *Vraiſemblance* conſiſte dans une manière de ſeindre conforme à notre manière de concevoir; & tout ce que l'eſprit humain peut concevoir, il peut le croire, pourvu qu'il y ſoit amené.

Tant que le poète ne fait que nous rappeler ce que nous avons vu au dehors ou éprouvé au dedans de nous-mêmes, la reſſemblance ſuffit à l'illuſion; & comme nous voyons dans la feinte l'image de la réalité, le poète n'a beſoin d'aucun artifice pour gagoer notre confiaoce. Mais que la fiction nous préſente un évènement qui n'ait point d'exemple, un compoſé qui n'ait point de modèle: comme la reſſemblance n'y eſt pas, nous y cherchons la vérité idéale; & c'eſt alors que le poète eſt obligé d'employer tout ſon art pour donner au menſonge les couleurs de la vérité. Nous ſavons qu'il feint, oous devons l'oublier; & ſi nous nous en ſouvenons, le charme eſt détruit & l'illuſion ceſſe. *Dove manca la fede, non puo abbondare l'affetto, ò il piacere di quel che ſi legge o s'aſcolta.* (Le Taſſe).

Il y a, dans notre manière de concevoir, une vérité directe & une vérité réfléchie; l'une & l'autre eſt de ſentiment, de perception, ou d'opinion.

La vérité de ſeotiment eſt l'expérience intime de ce qui ſe paſſe au dedans de nous-mêmes, & par réflexion, de ce qui doit ſe paſſer en général dans l'eſprit & dans le cœur de l'homme. C'eſt à ce modèle, ſans ceſſe préſent, qu'on rapporte la fiction dans la poéſie dramatique. Nous ſommes tels: c'eſt la vérité directe. Nous ſentons qu'il eſt de la nature de l'homme d'être modifié de telle ou de telle façon, par telle ou telle cauſe, dans telle ou telle circonſtance; que dans notre compoſé moral, telles qualités, tels aceidens s'accordent & ſe concilient, taodis que tels ſe combattent & s'excluent mutuellement: c'eſt la vérité réfléchie.

Mais comment ſe peut-il que la vérité de ſentiment ſoit la même dans tous les hommes? C'eſt que, dans tous les hommes, le fond du naturel ſe reſſemble, & qu'on y tevient quand on veut, quel-

Digitized by Google

quefois même ſans le vouloir. Chacun de nous a, comme le poète, la faculté de ſe mettre à la place de ſon ſemblable, & l'on s'y met réellement tant que dure l'illuſion. On penſe, on agit, on s'exprime avec lui comme ſi on étoit lui-même; & ſelon qu'il ſuit nos preſſentiments ou qu'il s'en écarte, la fiction qui nous le préſente eſt plus ou moins vraiſemblable à nos ieux.

Ces preſſentiments qui nous annoncent les mouvements de la nature, ne ſont pas aſſez déciſifs pour nous ôter le plaiſir de la ſurpriſe : il arrive même aſſez ſouvent que le poëte nous jette dans l'irréſolution, pour nous en tirer par un trait qui nous étonne & qui nous ſoulage; mais ſans être décidés à ſuivre telle ou telle route, nous diſtinguons très-bien ſi celle que tient le poëte eſt la même que la nature eût priſe ou dû prendre en ſe décidant.

Ne vous êtes-vous jamais aperçu de la docilité avec laquelle notre âme obéit aux mouvements de celle d'Ariane ou de Mérope, d'Oroſmane ou du vieil Horace? C'eſt que, durant l'illuſion, votre ame & la leur n'en font qu'une; ce ſont comme deux inſtruments organiſés de même & accordés à l'uniſſon. Mais ſi l'ame du poëte ne s'eſt pas montée au ton de la nature, le perſonnage auquel il a communiqué ſes ſentiments & ſon langage, n'eſt plus dans la vérité de ſa ſituation & de ſon caractere; & vous, qui vous mettez à ſa place mieux que n'a fait le poëte, vous n'êtes plus d'accord avec lui. Voilà dans quel ſens on doit entendre ce que dit le Taſſe : *Il falſo non è, e quel che non è non ſi può imitare.* Mais il s'eſt quelquefois lui-même éloigné de ce principe : je l'ai obſervé à propos de Tancrède ſur le tombeau de Clorinde; je l'obſerve encore dans le langage que tient Renaud ſur les genoux d'Armide. Rien de plus naturel, de plus beau, que ce qu'on voit dans cette peinture; rien de moins *vrai* que ce qu'on entend.

Qual raggio in onda, le ſcenitlila un riſo,
Negli umidi occhi, tremulo e laſcivo,
Sovra lui pende : ed ei nel grembo molle
Le poſa il capo; il volto al volto attolle.

Cela eſt divin; mais vous n'allez plus trouver la même vérité dans ces froides hyperboles :

Non può ſpecchio ritrar ſi dolce immago,
Ne in picciol verſo è un paradiſo accolto.
Specchiò t'e degno il cielo; è nelle ſtelle
Puoi riguardar le tue ſembianze belle.

Avouez qu'à la place de Renaud ce n'eſt point là ce que vous auriez dit.

La *Vraiſemblance*, dans les choſes de ſentiment, n'eſt donc que l'accord parfait du génie du poëte avec l'âme du ſpectateur. Si la direction que l'un donne à la nature décline de celle que l'autre ſent qu'elle eût voulu ſuivre, & s'il en preſſe ou ralentit mal à propos les mouvements; l'âme du ſpectateur, ſans ceſſe contrariée & laſſe enfin de céder, ſe rebute : de là vient qu'avec des qualités intéreſſantes et des ſituations pathétiques, un caractère inégal & diſcordant ne nous attache point.

La vérité de perception eſt la réminiſcence des impreſſions faites ſur les ſens, & par réflexion, la connoiſſance des choſes ſenſibles, de leurs qualités communes, de leurs propriétés diſtinctives, de leurs raports en général; ſoit entre elles ſoit avec nous-mêmes. En nous repliant ſur cette foule d'idées qui nous viennent par toutes les voies, nous nous ſommes fait un plan des procédés de la nature dans l'ordre phyſique : ce plan eſt le modèle auquel nous raportons le compoſé fictif que la Poéſie nous préſente; & ſi elle opère comme il nous ſemble qu'eût opéré la nature, elle ſera dans la vérité.

La vérité, ſoit qu'elle ait pour objet l'exiſtence ou l'action, ne peut rouler que ſur des raports de convenance & de proportion, de la cauſe avec l'effet, des parties l'une avec l'autre, & de chacune avec le Tout. Si donc les éléments d'un compoſé phyſique, individuel ou collectif, ſont faits pour être mis enſemble, & ſuivent dans leur union les lois & le plan de la nature, l'idée de ce compoſé a ſa vérité dans la cohéſion de ſes parties & dans leur mutuel accord. De même, ſi les raports d'une cauſe avec ſon effet ſont naturels & ſenſibles, l'idée de l'action portera ſa vérité en elle-même. Il eſt donc bien aiſé de voir dans le phyſique ce qui eſt fondé ſur la *Vraiſemblance*, & par conſéquent ce qui ne l'eſt pas.

L'opinion ſur les faits eſt tantôt ſérieuſe & de pleine croyance, tantôt reçue à plaiſir & de ſimple adhéſion; mais quelque foible que ſoit le conſentement qu'on y donne, il ſuffit à l'illuſion du moment. Un menſonge connu pour tel, mais tranſmis, reçu d'âge en âge, eſt dans la claſſe des faits authentiques; on le paſſe ſans examen. A plus forte raiſon, ſi les faits ſont ſolennellement atteſtés par l'Hiſtoire, ne laiſſent-ils pas à l'eſprit la liberté du doute; & le poëte, pour les ſuppoſer, n'a pas beſoin de les rendre croyables : qu'ils ſoient d'accord avec l'opinion, cela ſuffit à leur *Vraiſemblance*.

Mais diſtinguons 1°. l'opinion d'avec la vérité hiſtorique; 2°. les faits compris dans le tiſſu du Poëme d'avec les faits ſuppoſés au dehors. » Je » ne craindrai pas d'avancer, dit Corneille à propos du ſacrifice qu'a fait Léontine en livrant ſon fils à la mort, » que le ſujet d'une belle tragédie doit » n'être pas *Vraiſemblable*. » Et il ſe fonde ſur le précepte d'Ariſtote, » de ne pas prendre pour ſujet » un ennemi qui tue ſon ennemi, mais un pere » qui tue ſon fils, une femme ſon mari, un frere » ſa ſœur, *&c*; ce qui n'étant jamais *Vraiſemblable*, ajoûte Corneille, doit avoir l'autorité de » l'Hiſtoire ou de l'opinion commune ».

J'ai fait mes preuves de reſpect pour ce grand

homme ; j'oſerai donc ici, ſans détour, n'être pas de ſon ſentiment.

Je ſuis loin de penſer que les ſujets propoſés par Ariſtote ſoient tous étoués de *Vraiſemblance* : il eſt très-ſimple & tres-naturel qu'un fils tue ſon père, comme Œdipe, ſans le connoître, ou qu'une mère ſoit prête à immoler ſon fils, comme Mérope, en croyant le venger ; & quand ces faits n'auroient en eux-mêmes aucune apparence de vérité, pris dans les familles les plus illuſtres de la Grèce, ils avoient ſans doute pour eux la célébrité, l'opinion publique : or pour les faits que l'on ſuppoſe dans l'avant-ſcène *extra fabulam*, l'opinion tient lieu de *Vraiſemblance*. Mais en voyant ſur le théâtre les ſujets de Polyeucte, de Rodogune, & d'Héraclius, perſonne ne fait ni ne veut ſavoir ce qui en eſt pris dans l'Hiſtoire ; elle eſt donc comme un témoin muet. En vain Baronius fait mention du ſacrifice de Léontine : on ne lit point Baronius ; & ſon témoignage n'eût ſervi de rien, ſi l'action de Léontine n'avoit pas eu ſa *Vraiſemblance* en elle-même, c'eſt à dire, un juſte raport avec l'idée que nous avons de ce que peut une femme auſſi fière, auſſi ferme, auſſi courageuſe, dévouée à ſon empereur.

Je dis plus : de quelque manière que les faits ſoient fondés, rien ne les diſpenſe d'être *vraiſemblables*, dès qu'ils ſont employés dans l'intérieur de l'action ; & nous n'y ajoutons foi qu'autant que nous les voyons arriver comme dans la nature, c'eſt à dire, ſelon l'idée que nous avons des moyens qu'elle emploie & de l'ordre qu'elle ſuit. *Res autem ipſæ ita deducendæ diſponendæque ſunt, ut quam proximè accedant ad veritatem.* (Scal.)

Cependant la chaîne des cauſes & des effets n'eſt pas ſi conſtamment viſible, & le cercle des facultés de la nature n'eſt pas ſi marqué, que le vrai connu ſoit la limite du vrai poſſible ; & c'eſt par une extenſion de nos idées, que la Poéſie s'élève du familier à l'extraordinaire ou au merveilleux naturel.

Dans la nature, tout eſt ſimple & facile pour elle, & tout devroit être merveilleux pour nous. Un homme ſenſé ne peut réfléchir ſans étonnement, ni à ce qui lui vient du dehors, ni à ce qui ſe paſſe au dedans de lui-même. L'organiſation d'un brin d'herbe eſt auſſi prodigieuſe que la formation du ſoleil ; le mouvement qui paſſe d'un grain de ſable à l'autre, eſt auſſi myſtérieux que la propagation de la lumière & que l'harmonie des ſphères céleſtes : mais l'habitude nous rend l'incompréhenſible même ſi familier, qu'à la fin il nous paroît commun. » Au bout d'un an, le monde a » joué ſon jeu ; il n'y fait plus rien que de recommencer ». (*Montagne.*) Voilà du moins ce qui nous en ſemble : nous croyons retrouver tous les ans le même tableau ; & les variétés infinies qu'il étale y ſont diſtribuées avec une harmonie ſi conſtante, une ſi parfaite unité de deſſin, que la nature s'y fait voir toujours ſemblable à elle-même.

Mais ſi, dans la fiction du poète, la nature, s'éloignant de ſes ſentiers battus, produit un compoſé moral ou phyſique d'une ſingularité qui reſſemble au prodige ; l'étonnement nous porte à l'incrédulité ; & c'eſt là qu'il eſt difficile de ménager la *Vraiſemblance*.

Si la feinte paſſe les moyens & les facultés que nous attribuons à la nature ; ſi elle emploie d'autres reſſorts, d'autres mobiles que les ſiens ; ſi, au lieu de la chaîne qui lie les évènements & de la loi qui les diſpoſe, elle établit des intelligences pour y préſider & des cauſes libres pour les produire : ce nouvel ordre de choſes nous étonne encore davantage ; mais l'opinion l'autoriſe, & il eſt moins *invraiſemblable* que le merveilleux naturel.

Pour nous faire imaginer la nature appliquée à former un prodige, il faut d'abord que l'objet en ſoit digne à nos ieux, par l'importance que nous y atrachons ; & de plus, que les moyens que la nature a mis en œuvre nous ſoient inconnus ou cachés, comme les cordes d'une machine : dès que nous les apercevons, l'illuſion ſe diſſipe ; & au lieu d'un ſpectacle étonnant, ce n'eſt plus qu'un fait ordinaire.

La nature, aux ieux de la raiſon, n'eſt jamais plus étonnante que dans les petits objets : *Inarctum coacta rerum naturæ majeſtas* (Pline l'ancien), je le ſais ; mais ce n'eſt point à la raiſon que s'adreſſe la Poéſie, c'eſt à l'imagination. Or celle-ci ne peut ſe figurer la nature ſérieuſement appliquée à produire un papillon ; Ariſtote l'a dit. La beauté ſenſible n'eſt pas dans les petites choſes ; elle conſiſte dans une compoſition régulière & harmonieuſe, qui, pour ſe développer aux ieux, exige une certaine étendue : or l'imagination ſe décide ſur le témoignage des ſens ; ce qu'ils n'aperçoivent qu'en petit ne ſauroit donc lui paroître digne d'occuper la nature. Les plus grands génies ont penſé quelquefois à cet égard comme le vulgaire : *Magna dii curant, parva negligunt*, dit Cicéron ; & il en donne pour raiſon l'exemple des rois : *Nec in regnis quidem reges omnia minima curant* ; » comme ſi à ce roi-là, dit Montagne, c'étoit plus » & moins de remuer un Empire ou la feuille d'un » arbre, & ſi ſa providence s'exerçoit autrement, » inclinant l'évènement d'une bataille ainſi que le » ſaut d'une puce ». Il réſulte cependant de cette façon de concevoir, commune au plus grand nombre, que le merveilleux dans les petites choſes doit être renvoyé aux contes des fées, & que, ſi la Poéſie en fait uſage, ce ne doit être qu'en badinant.

Quant aux moyens que la nature emploie pour opérer un prodige, s'ils ſont connus, il faut les déguiſer &, par des circonſtances nouvelles, nous dérober la liaiſon de la cauſe avec les effets.

La comète qui parut à la mort de Jules-Céſar fut un prodige pour Rome. Si ſa révolution eût

été calculée & ſon ellipſe décrite, ce n'eût été qu'une planète comme une autre, qui eût ſuivi le branle commun. Mais qu'eût fait le poète alors? il eût donné à la chevelure de la comete une forme étrange, un immenſe volume; & dans ſes feux redoublés à l'approche de la terre, il eût marqué l'intention de la nature d'épouvanter les romains.

L'aurore boréale a pu donner autrefois, comme l'a obſervé un philoſophe célèbre, l'idée de l'aſſemblée des dieux ſur l'Olympe; aujourdhui qu'elle eſt au nombre des phénomènes les plus communs, elle attire à peine les regards du peuple: mais qu'un poète ſût agrandir l'image de ces lances de feu, que ſemble darder une invisible main des bords de l'horizon juſqu'au milieu du ciel, & appliquer ce phénomène à quelque évènement terrible; il reprendroit, même à nos ieux, le caractère effrayant de prodige.

Il eſt tout ſimple que, dans les ardeurs de l'été, une rivière ſe déborde, enflée par un orage, & tariſſe le lendemain. Homère rapproche ces deux circonſtances: au lieu de l'orage, c'eſt le Xante lui-même qui s'irrite & qui enfle ſes eaux; au lieu des chaleurs de l'été, c'eſt Vulcain qui fait conſumer les eaux par les flammes.

Lucain, en décrivant les ſignes redoutables qui annoncèrent la guerre civile: » L'Ethna, dit-il, » vomit ſes feux, mais ſans les lancer dans les » airs; il inclina ſa cime béante, & repandit les » flots d'un bitume enflammé du côté de l'Italie ».

Dans la *Jéruſalem* du Taſſe, les nuages qui verſent la pluie dans le camp de Godefroi, ne ſe ſont pas élevés de la terre, ils viennent des réſervoirs céleſtes.

Ecco ſubiti nubi, e non de terra
Già per virtù del ſole in alto aſceſe;
Ma ſol dal ciel, che tutte apre e d'ſſerra
Le porte ſue, veloci in giù diſceſe.

Voilà ce que j'appelle donner à un évènement familier le caractère du merveilleux, & à ce merveilleux un air de *Vraiſemblance*; car dans tous ces exemples la grandeur de l'objet répond à celle du prodige, *dignus vindice nodus*.

J'ai déja dit en quoi conſiſte le merveilleux naturel, & je ne fais ici qu'en détailler encore l'idée. Dans le moral, ce qui eſt le plus digne d'admiration & d'amour, un Burrhus, un Mornai, un Télémaque, une Zaire, une Cornélie: dans le phyſique, ce qui peut nous cauſer l'emotion du plaiſir la plus pure & la plus ſenſible, une vie délicieuſe comme celle de l'âge d'or, des lieux enchantés comme Éden ou comme les îles fortunées, ſurtout l'image de ce que nous appelons par excellence *la beauté*, une taille élégante & correcte, la douceur, la vivacité, la ſenſibilité, la nobleſſe, toutes les grâces réunies dans les traits du viſage, dans la forme & les mouvements du corps d'une Vénus ou d'un Apollon, Hélène au milieu des vieillards troyens, Achille au ſortir de la Cour de Scyros; voilà le merveilleux de la beauté dans le phyſique. Le ſoin du poète alors eſt de raſſembler les plus belles parties dont un compoſé naturel ſoit ſuſceptible, pour en former un Tout régulier; & de diſpoſer les choſes comme la nature les eût diſpoſées, ſi elle n'avoit eu pour objet que de nous donner un ſpectacle enchanteur. L'accord en fait la *Vraiſemblance*, & la méthode en eſt la même dans tous les arts d'agrément. En Peinture, les vierges de Raphaël, les Hercules du Guide; en Sculpture, la Vénus pudique & l'Apollon du Vatican n'avoient point de modèle individuel. Qu'ont fait les artiſtes? ils ont recueilli les beautés éparſes des modeles exiſtants, & en ont compoſé un Tout plus parfait que la nature même. Ce choix tient au principe de la Poéſie, au raport des objets avec nos organes; & le poète qui le ſaiſit avec le plus de juſteſſe, de délicateſſe, & de vivacité, excelle dans l'art d'embellir la reſſemblance de la nature.

La beauté poétique eſt donc quelquefois la même que la beauté naturelle? Oui, toutes les fois que la Poéſie veut nous cauſer les douces émotions de l'amour & de la joie, le plaiſir pur de nous voir entourés d'être formés à ſouhait pour nous.

Dans l'*article* BEAU, nous avons reconnu que l'idée & le ſentiment de la beauté phyſique varioient ſelon le caprice, l'habitude, & l'opinion: mais la beauté morale eſt la même chez tous les peuples du monde. Les européens ont trouvé une égale vénération pour la juſtice, la généroſité, la clémence chez les ſauvages du nouveau monde, comme chez les peuples les plus cultivés, les plus vertueux de ce continent. Le mot du cacique Guatimoſin, » Et moi, ſuis-je ſur un lit de » roſe? » auroit été beau dans l'ancienne Rome; & la réponſe de l'un des proſcrits de Néron au licteur, *Utinam tu tam fortiter feries!* auroit été admirée dans la Cour de Montéſuma. Dans Sadi, poète perſan, un Sage fait cette prière: » Grand Dieu! ayez pitié des méchants, car vous » avez tout fait pour les bons, lorſque vous les » avez faits bons ». Socrate n'auroit pas mieux dit.

Le ſentiment du beau moral eſt donc univerſel & unanime: la nature en a gravé le modèle au fond de nos âmes; mais il exiſte rarement. Il n'y a point de tableaux parfaits dans la diſpoſition naturelle des choſes: la nature, dans ſes opérations, ne ſonge à rien moins qu'à nous plaire; & l'on doit s'attendre à trouver dans le moral autant & plus d'incorrections que dans le phyſique. La clémence d'Auguſte envers Cinna eſt dégradée par le conſeil de Livie; la gloire du conquérant du Mexique eſt ternie par une lâche trahiſon: l'Hiſtoire a peu de caracteres dans leſquels la Poéſie ne ſoit obligée de diſſimuler & de corriger quelque choſe; c'eſt comme une ſtatue de bronze qui ſort raboteuſe du moule, & qui demande encore la lime;

Digitized by Google

mais il faut bien prendre garde en la poliſſant de ne pas affoiblir les traits. Il eſt arrivé ſouvent de détruire l'homme en feſant le héros.

Quel eſt donc le guide du poëte dans ce genre de fiction? Je l'ai dit, le ſentiment du beau moral que la nature a mis en nous. Il a pu recevoir quelque altération de l'habitude & du préjugé; mais l'une & l'autre cèdent aiſément au goût naturel qui n'eſt qu'aſſoupi, & que l'impreſſion du beau réveille. Quel eſt le lâche voluptueux qui n'eſt pas ſaiſi d'un ſaint reſpect, en voyant Régulus retourner à Carthage? Ce qui peut ſe mêler d'opinions & d'habitude dans nos idées ſur le beau moral, ne tire donc pas à conſéquence & doit ſe compter pour rien.

Mais plus l'idée & le ſentiment de la belle nature ſont déterminés & unanimes, moins le choix en eſt arbitraire; & c'eſt là ce qui rend ſi gliſſante la carrière du génie qui s'élève au parfait, ſurtout dans le moral. Le goût & la raiſon me ſemblent plus éclairés dans cette partie, & plus difficiles que jamais. Je ne parle point de cette théorie ſubtile, qui recherche, s'il eſt permis de s'exprimer ainſi, juſqu'aux fibres les plus déliées de l'âme; je parle de ces idées grandes & juſtes qui embraſſent le ſyſtême des paſſions, des vices, & des vertus dans leurs raports les plus éloignés. Jamais le coloris, le deſſin, les nuances d'un caractère n'ont eu des juges plus clair-voyants; jamais par conſéquent le poëte n'a eu beſoin de plus de lumières pour exceller dans la fiction morale en beau. Si Homère venoit aujourdhui, il ſeroit mal reçu à nous peindre un ſage comme Neſtor; auſſi ne le peindroit-il pas de même. Le héros qui diroit à ſon fils: *Diſce, puer, virtutem ex me*, ſeroit obligé d'être plus modeſte, plus intrépide, plus généreux, plus fidèle à la foi des ſerments que le héros de l'*Enéide*.

Mais le poëte qui conçoit l'idée du beau & qui eſt en état de le peindre en altérant la vérité, le peut-il à ſon gré ſans manquer à la *Vraiſemblance*?

Horace nous donne le choix, ou de ſuivre la renommée, ou d'obſerver les convenances. Mais ce choix eſt-il libre? Non; & ſi les caractères & les faits ſont connus, l'altération n'en eſt permiſe qu'autant qu'elle n'eſt pas ſenſible. On peut bien ajouter aux vertus & aux vices quelques coups de pinceau plus hardis & plus forts; on peut bien adoucir, déguiſer, effacer quelques traits qui dégraderoient ou qui noirciroient le tableau. Mais à la vérité connue on ne peut pas inſulter en face, en changeant les évènements & en dénaturant les hommes: ce n'eſt qu'à la faveur de l'obſcurité ou du ſilence de l'Hiſtoire que la Poéſie, n'étant plus génée par la notoriété des faits, peut en diſpoſer à ſon gré, en obſervant les convenances; car alors la vérité muette laiſſe régner l'illuſion.

L'abbé Dubos, après avoir dit que ce ſeroit une pédanterie que de reprocher à Racine d'avoir changé dans Britannicus la circonſtance de l'eſſai du poiſon préparé par Locuſte, n'en fait pas moins le procès au même poëte, pour avoir employé le perſonnage de Narciſſe, qui ne vivoit plus; pour avoir ſuppoſé que Junie étoit à Rome, lorſqu'elle en étoit exilée; & pour avoir changé le caractère de cette princeſſe, afin de l'ennoblir & de le rendre intéreſſant. N'eſt-ce pas encore là de la pédanterie? Je conviens avec l'abbé Dubos que les faits hiſtoriques de quelque importance ne doivent pas être changés, encore moins les faits célèbres & connus de tout le monde; qu'il ſeroit abſurde de *faire tuer Brutus par Céſar*. Mais la mort de Narciſſe & le caractère de Junie ſont-ils du nombre de ces faits? La règle, en pareil cas, eſt de ſavoir juſqu'où s'étendent les connoiſſances familières du monde cultivé pour lequel on écrit. Or quel eſt le ſiècle où les petits détails de l'Hiſtoire romaine ſoient aſſez préſens aux ſpectateurs & aux lecteurs, pour que de ſi légères altérations les bleſſent? Un homme verſé dans l'étude de l'antiquité ſait ce que Tacite & Séonèque ont dit des mœurs de Junia Calvina; mais ni la Ville ni la Cour n'en ſait rien. Virgile a donné dans Didon l'exemple des licences heureuſes que l'on peut prendre en pareil cas. Tout ce qu'on a droit d'exiger pour prix de ces licences, c'eſt qu'elles contribuent à la beauté de la compoſition. Il s'agit donc, non d'aller chercher dans l'hiſtoire ſi Narciſſe étoit vivant & ſi Junie étoit à Rome, mais de voir dans la tragédie s'il étoit bon de faire vivre Narciſſe & d'oublier l'exil de Junie. Que Tacite & Sénèque ayent dit d'elle qu'elle etoit une effrontée, ou qu'elle étoit une Vénus pour tout le monde, & pour ſon frère une Junon, ces anecdotes ne ſont pas du nombre des faits importants & célèbres qu'un poëte doit reſpecter. Et ſur quoi porteroit la licence que l'abbé Dubos lui-même accorde aux poëtes d'altérer la vérité, ſi des circonſtances auſſi peu marquées étoient des traits d'Hiſtoire invariables?

C'eſt un ſupplice pour les artiſtes que les préceptes donnés par ceux qui ne ſont point de l'art.

A l'égard de la beauté phyſique, qui eſt l'objet capital de la Peinture & de la Sculpture, elle exerce peu les talents du poëte: il l'indique, il ne la peint jamais; & en l'indiquant, il fait plus que de la peindre. *Voyez* ESQUISSE.

Quant à l'exagération des forces, des grandeurs, des facultés de l'être phyſique, comme lorſqu'on fait des héros d'une taille & d'une force prodigieuſe, des animaux d'une grandeur énorme, des arbres dont les racines touchent aux enfers & dont les branches percent les nues; ces peintures exagérées ſont ce qu'il y a de moins difficile: la juſteſſe des proportions & des raports en fait la *Vraiſemblance*.

Une autre ſorte de prodige dont la Poéſie tire plus d'avantage, c'eſt la rencontre & le concours de

de certaines circonſtances que le mouvement naturel des choſes ſemble n'avoir jamais dû combiner ainſi, à moins d'une expreſſe intention de la cauſe qui les arrange. On annonce à Merope la mort de ſon fils; on lui amène l'aſſaſſin, & l'aſſaſſin eſt ce fils qu'elle pleure. Œdipe cherche à découvrir le meurtrier de Laius; il reconnoît que c'eſt lui-même, & qu'en ſuyant le ſort qui lui a été prédit, il a tué ſon père & épouſé ſa mère. Oreſte eſt conduit à l'autel de Diane pour y être immolé; & la prêtreſſe qui va l'égorger ſe trouve être ſa ſœur Iphigénie. Hécube va laver dans les eaux de la mer le corps de ſa fille Polixène, immolée ſur le tombeau d'Achille; elle voit flotter un cadavre, ce cadavre approche du bord, Hécube reconnoît Polydore ſon fils. Voilà de ces coups de la deſtinée, ſi éloignés de l'ordre des choſes, qu'ils ſemblent tous prémédités.

Tout ce qui eſt poſſible n'eſt pas vraiſemblable; & lorſque dans la combinaiſon des évènements, ou dans le jeu des paſſions, nous apercevons une ſingularité trop étudiée, le poëte nous devient ſuſpect; l'illuſion ceſſe avec la confiance: en cela pèche, dans Inès, l'affectation de donner pour juges à don Pèdre deux hommes dont l'un doit le haïr & l'abſout, l'autre doit l'aimer & le condamne; cette antithèſe inutile eſt évidemment combinée à plaiſir. L'unique moyen de perſuader eſt de paroître de bonne foi; or plus la rencontre des incidents eſt étrange, plus, en la comparant avec la ſuite naturelle des choſes, nous ſommes enclins à douter de la bonne foi des témoins: auſſi cette eſpèce de fable exige-t-elle beaucoup de réſerve & de précaution.

La première règle eſt que chacun des incidents ſoit ſimple & naturellement amené; la ſeconde, qu'ils ſoient en petit nombre: par là le merveilleux de leur combinaiſon ſe rapproche de la nature. Prenons pour exemple la fable du Cid: Rodrigue eſt obligé de réparer, par la mort du père de ſa maîtreſſe, l'affront du ſoufflet qu'a reçu le ſien. Il n'eſt pas poſſible d'imaginer dans nos mœurs une ſituation plus cruelle; & le ſort, pour accabler deux amants, ſemble avoir exprès combiné cette oppoſition des intérêts les plus ſenſibles & des devoirs les plus ſacrés. Voyons cependant d'où naiſſent ces combats de l'amour & de la nature: d'une diſpute élevée entre deux courtiſans ſur une marque d'honneur accordée à l'un préférablement à l'autre; rien de plus ſimple ni de plus familier; le ſpectateur voit naître la querelle; il la voit s'animer, s'aigrir, ſe terminer par cette inſulte qui ne ſe lave que dans le ſang; & ſans avoir ſoupçonné l'artifice du poëte, il ſe trouve engagé, avec les perſonnages qu'il aime, dans un abîme de malheurs. Il en eſt ainſi de tous les ſujets bien conſtitués: chaque incident vient s'y placer, comme de lui-même, dans l'ordre le plus naturel; & lorſqu'on les voit réunis, on eſt confondu de l'eſpèce de merveilleux qui réſulte de leur enſemble. Toutefois ſi ces incidents étoient trop accumulés, chacun d'eux fût-il amené naturellement, leur concours paſſeroit la croyance: c'eſt ce qu'il faut éviter avec ſoin dans la compoſition d'une fable; & il me ſemble qu'on s'éloigne de plus en plus de cette règle, en multipliant ſur la ſcène des incidents mal enchaînés. Paſſons au merveilleux de la première claſſe.

Le merveilleux hors de la nature n'eſt qu'une extenſion de ſes forces & de ſes lois.

En ſuivant le fil des idées qui nous viennent, ou de l'expérience intime de nous-mêmes, ou du dehors par la voie des ſens, nous nous en ſommes fait de nouvelles; & celles-ci, rangées ſur le même plan, auroient dû garder les mêmes raports: mais l'opinion populaire & l'imagination poétique n'ayant pas toujours conſulté la raiſon, le ſyſtême des poſſibles, qu'elles ont comme réaliſé, n'eſt rien moins que ſoumis à l'ordre; & celui qui l'emploie a beſoin de beaucoup d'adreſſe & de ménagement.

Le merveilleux ſurnaturel eſt tantôt une fiction toute ſimple, & tantôt le voile ſymbolique & tranſparent de la vérité; mais ce n'eſt jamais que l'imitation exagérée de la nature. Voyons quelle en eſt l'origine, & quel en doit être l'emploi.

La Philoſophie eſt la mère du merveilleux, & la contemplation de la nature lui en a donné la première idée: elle voyoit autour d'elle une multitude de prodiges ſans autre cauſe que le mouvement, qui lui-même avoit une cauſe: elle dit donc: Il doit y avoir au dela et au deſſus de ce que je vois un principe de force & d'intelligence. Ce fut l'idée primitive & génératrice du merveilleux: la cauſe unique & univerſelle, agiſſant par une loi ſimple, étoit pour le peuple &, ſi l'on veut, pour les ſages, une idée trop vaſte & trop peu ſenſible; on la diviſa en une multitude d'idées particulières, dont l'imagination, qui veut tout ſe peindre, fit autant d'agents compoſés comme nous: de là les dieux, les démons, les génies.

Il fut facile de leur donner des ſens plus parfaits que les nôtres, des corps plus agiles, plus forts, & plus grands; & juſques là le merveilleux n'étant qu'une augmentation de maſſe, de force, & de viteſſe, l'eſprit le plus foible put renchérir aiſément ſur le génie le plus hardi. La ſeule règle gênante dans cette imitation exagérée de la nature, eſt la règle des proportions; encore n'eſt il pas mal-aiſé de l'obſerver dans le phyſique. Dès qu'on a franchi les bornes de nos perceptions, il n'en coûte rien d'élever le trône de Jupiter, d'appeſantir le trident de Neptune, de donner, aux courſiers du Soleil, à ceux de Mars & de Minerve, la viteſſe de la penſée. Le P. Bouhours obſerve que, lorſque, dans Homère, Poliphème arrache le ſommet d'une montagne, l'on ne trouve point ſon action trop étrange, parce que le poëte a eu ſoin d'y proportionner la taille & la force de ce géant. De même lorſque Jupiter ébranle l'Olympe d'un mouvement de ſes

ſourcils, & que le dieu des mers, frapant la terre, fait craindre à celui des enfers que la lumière des cieux ne pénètre dans les royaumes ſombres; ces actions, meſurées ſur l'échelle de la fiction, ſe trouvent dans l'ordre de la nature par la juſteſſe de leurs raports. Voilà, dit-on, de grandes idées: oui; mais c'eſt une grandeur géométrique, à laquelle, avec de la matière, du mouvement, & de l'eſpace, on ajoûte tant que l'on veut.

Le mérite de l'exagération, en feſant des hommes plus grands & plus forts que nature, auroit été de proportionner des âmes à ces corps; & c'eſt à quoi Homère & preſque tous ceux qui l'ont ſuivi ont échoué. Je ne connois que le ſatan du Taſſe & de Milton, dont l'âme & le corps ſoient faits l'un pour l'autre.

Et comment obſerver dans ces compoſés ſurnaturels la gradation des eſſences? Il eſt bien aiſé à l'homme d'imaginer des corps plus étendus, moins foibles, moins fragiles que le ſien; la nature lui en fournit les matériaux & les modèles: encore lui eſt-il échapé bien des abſurdités, même dans le merveilleux phyſique; mais combien plus dans le moral! » L'homme, dit Montagne, ne » peut être que ce qu'il eſt, ni imaginer que » ſelon ſa portée ». Il a beau s'évertuer, il ne connoît d'âme que la ſienne; il ne peut donner au coloſſe qu'il anime que ſes facultés, ſes ſentiments, ſes idées, ſes paſſions, ſes vices, & ſes vertus, ou plus rôt celles de ees inclinations, de ees affections dont il a le germe: voilà pourquoi l'être parfait, l'être par eſſence, eſt incompréhenſible. Avec mes ieux je meſure le firmament; avec ma penſée je ne meſure que ma penſée. Que j'eſſaye d'imaginer un dieu; quelque effort que j'employe à lui donner une nature excellente, la ſageſſe, la ſenſibilité, l'élévation de ſon âme ne ſeront jamais que le dernier degré de ſageſſe, de ſenſibilité, d'élévation de la mienne. Je lui attribuerai des ſens que je n'ai pas, un ſens, par exemple, pour entendre couler le temps, un ſens pour lire dans la penſée, un ſens pour prévoir l'avenir, parce qu'on ne m'oblige pas au détail du méchaniſme de ces nouveaux organes; je le douerai d'une intelligence à laquelle je ſuppoſerai vaguement que rien n'eſt caché, d'une force & d'une fécondité d'action à laquelle il m'eſt bien aiſé de feindre que rien ne réſiſte; je l'exempterai des foibleſſes de ma nature, de la douleur, & de la mort, parce que les idées privatives ſont comme la couleur noire, qui n'a beſoin d'ancune clarté: mais s'il en faut venir à des idées poſitives, par exemple, le faire penſer ou ſentir, il ne ſera clairvoyant ou ſenſible, éloquent ou paſſionné, qu'autant que je le ſuis moi-même. Un ancien a dit d'Homère, Il eſt le ſeul qui ait vu les dieux, ou qui les ait fait voir; mais de bonne foi, les a-t-il entendus ou fait entendre? On a dit auſſi que Jupiter étoit deſcendu ſur la terre pour ſe faire voir à Phidias, ou que Phidias étoit monté au ciel pour voir Jupiter. Cette hyperbole a ſa vérité; l'on conçoit comment l'artiſte, par le caractère majeſtueux qu'il avoit donné à ſa ſtatue, pouvoit avoir obtenu cet éloge: mais le phyſique eſt tout pour le ſtatuaire, & n'eſt rien pour le poète, s'il n'eſt d'accord avec le moral: cet accord, s'il étoit parfait, ſeroit la merveille du génie; mais il eſt inutile d'y prétendre, l'homme n'a que des moyens humains. *La divinità non può da lui eſſere imitata.* (Le Taſſe.)

Il faut même avouer, & je l'ai déja fait entendre, que ſi, par impoſſible, il y avoit un génie capable d'élever ſes dieux au deſſus des hommes, il les peindroit pour lui ſeul. Si, par exemple, Homère eût rempli le vœu de Cicéron, *Humana ad deos tranſtulit, divina mallem ad nos;* le tableau de l'Iliade ſeroit ſublime, mais il manqueroit de ſpectateurs. Nous ne nous attachons aux êtres ſurnaturels que par les mêmes liens qui les attachent à notre nature. Des dieux d'une ſageſſe inaltérable, d'une conſtante égalité, d'une impaſſibilité parfaite, nous toucheroient auſſi peu que des ſtatues de marbre. Il faut, pour nous intéreſſer, que Neptune s'irrite, que Vénus ſe plaigne, que Mars, Minerve, Junon ſe mêlent de nos querelles & ſe paſſionnent comme nous. Il eſt donc impoſſible, à tous égards, d'imaginer des dieux qui ne ſoient pas hommes; mais ce qui n'eſt pas impoſſible, c'eſt de leur donner plus d'élévation dans les ſentiments, plus de dignité dans le langage que n'ont fait la plupart des poètes. Ce que dit Satan au Soleil dans le poème de Milton, ce que Neptune dit aux vents dans l'Enéide; voilà les modèles du merveilleux. La bonne façon d'employer ces perſonnages eſt de les faire agir beaucoup, & de les faire parler peu. Le Dramatique eſt leur écueil: auſſi les a-t-on preſque bannis de la Tragédie; le merveilleux n'y eſt guère admis qu'en idée & hors de la fable ſeulement. Si quelquefois on y a fait voir des ſpectres, Ils ne diſent que quelques mots & diſparoiſſent à l'inſtant. Dans la tragédie de Macbeth, après que ce ſcélérat a aſſaſſiné ſon roi, un ſpectre ſe préſente & lui dit: *Tu ne dormiras plus.* Quoi de plus ſimple & de plus terrible?

La grande difficulté eſt d'employer avec décence un merveilleux qu'il n'eſt pas permis d'altérer, comme celui de la religion. Il eſt abſurde & ſcandaleux de donner aux êtres ſurnaturels qu'on révère les vices de l'humanité. Si donc, par exemple, ſon introduit dans un poème les anges, les Saints, les perſonnes divines, ce ne doit être qu'en paſſant & avec une extrême réſerve: on ne peut tirer de leur entremiſe aucune action paſſionnée. Le S. Michel de Raphaël eſt l'exemple de ce que je viens de dire: il terraſſe le dragon, mais avec un front inaltérable; & la ſérénité de ce viſage céleſte eſt l'image des mœurs qu'on doit ſuivre dans cette eſpèce de merveilleux: auſſi, dès que la ſcène du poème de Milton eſt dans le ciel, ſa fiction devient abſurde & ne fait plus d'illuſion.

Digitized by Google

Des eſprits impaſſibles & purs ne peuvent avoir rien de pathétique. Le champ libre & vaſte de la fiction eſt donc la Mythologie, la Magie, la Féerie, dont on peut ſe jouer à ſon gré.

J'ai dit que l'Impoſſibilité d'expliquer naturellement les phénomènes phyſiques avoit réduit l'eſprit humain à l'invention du merveilleux. On a fait de toutes les cauſes ſecondes des intelligences actives, & plus ou moins puiſſantes ſelon leurs grades & leurs emplois : les éléments en ont été peuplés : la lumière, le feu, l'air, & l'eau ; les vents, les orages, tous les météores ; les bois, les fleuves, les campagnes, les moiſſons, les fleurs, & les fruits ont eu leurs divinités particulières. Au lieu de chercher, par exemple, comment la foudre s'allumoit dans la nue, & d'où venoient les vagues d'air dont l'impulſion bouleverſe les flots ; on a dit qu'il y avoit un dieu qui lançoit le tonnerre, un dieu qui déchainoit les vents, un dieu qui ſoulevoit les mers. Cette Phyſique, peu ſatisfaiſante pour la raiſon, flattoit le peuple, amoureux des prodiges : auſſi fut-elle érigée en culte ; & après avoir perdu ſon autorité, elle conſerve encore tous ſes charmes.

La Morale eut ſon merveilleux comme la Phyſique ; & le ſeul dogme des peines & des récompenſes dans l'autre vie, donna naiſſance à une foule de nouvelles divinités. Il avoit déja fallu conſtruire au dela des limites de la nature, un palais pour les dieux des vivants ; on aſſigna de même un Empire aux dieux des morts, & des demeures aux mânes. Les dieux du ciel & les dieux des enfers n'étoient que des hommes plus grands que nature ; leur ſéjour ne pouvoit être auſſi qu'une image des lieux que nous habitons. On eut beau vouloir varier, le ciel & l'enfer n'offrirent jamais que ce qu'on voyoit ſur la terre. L'Olympe fut un palais radieux ; le Tartare, un cachot profond ; l'Eliſée, une campagne riante.

Largior hic campos æther & lumine veſtit
Purpureo ; ſolemque ſuum, ſua ſidera nôrunt.

Æn. VI. 640.

Le ciel fut embelli par une volupté pure & par une paix inaltérable. Des concerts, des feſtins, des amours, tout ce qui flatte les ſens de l'homme, fut le partage des immortels. Le calme & l'innocence habitèrent l'aſile des ombres heureuſes ; les ſupplices de toute eſpèce furent infligés aux mânes criminels, mais avec peu d'équité, ce me ſemble, par les poëtes même les plus judicieux. La fiction n'en fut pas moins reçue & révérée ; & le Tartare fut l'effroi des méchants, comme l'Eliſée étoit l'eſpoir des juſtes.

Un avantage moins ſérieux que la Poéſie tira de ce nouveau ſyſtême, fut de rendre ſenſibles les idées abſtraites, dont elle fit encore des légions de divinités. La Métaphyſique ſe jeta dans la fiction, comme la Phyſique & la Morale. Les vices, les vertus, les paſſions humaines ne furent plus des notions vagues. La ſageſſe, la juſtice, la vérité, l'amitié, la paix, la concorde, tous ces biens & les maux oppoſés ; la beauté, cette collection de tant de traits & de nuances ; les grâces, ces perceptions ſi délicates, ſi fugitives ; le temps même, cette abſtraction que l'eſprit ſe fatigue vainement à concevoir, & qu'il ne peut ſe réſoudre à ne pas comprendre ; toutes ces idées factices & compoſées de notions primitives, qu'on a tant de peine à réunir dans une ſeule perception ; tout cela, dis-je, fut perſonnifié. Un merveilleux qui faiſoit tomber ſous les ſens ce qui même eût échapé à l'intelligence la plus ſubtile, ne pouvoit manquer de ſaiſir, de captiver l'eſprit humain : on ne connut bientôt plus d'autres idées que ces images allégoriques. Toutes les affections de l'âme, preſque toutes ſes perceptions prirent une forme ſenſible : l'homme fit des hommes de tout ; on diſtingua les idées métaphyſiques aux traits du viſage, & chacune d'elles eut un ſymbole au lieu d'une définition.

Mais pour réunir pluſieurs idées ſous une ſeule image, on fut ſouvent obligé de former des compoſés monſtrueux, à l'exemple de la nature, dont les écarts furent pris pour modèles. On lui voyoit confondre quelquefois, dans ſes productions, les formes & les facultés des eſpèces différentes ; & en imitant ce mélange, on rendoit ſenſibles au premier coup d'œil les raports de pluſieurs idées : c'eſt du moins ainſi que les Savants ont expliqué ces peintures ſymboliques. Il eſt à préſumer en effet que les premiers hommes qui ont dompté les chevaux, ont donné l'idée des centaures ; les hommes ſauvages, l'idée des ſatyres ; les plongeurs, l'idée des tritons, *&c.* Comme allégorie, ce genre de fiction a donc ſa juſteſſe & ſa vérité relative : elle auroit auſſi ſes difficultés ; mais l'opinion reçue les applanit & ſupplée à la *Vraiſemblance*.

On vient de voir toute la Philoſophie animée par la fiction, & l'univers peuplé d'une multitude innombrable d'êtres d'une nature analogue à celle de l'homme. Rien de plus favorable aux arts, & ſurtout à la Poéſie. La Mythologie, ſous ce point de vûe, eſt l'invention la plus ingénieuſe de l'eſprit humain.

Mais il eût fallu que le ſyſtême en fût compoſé par un ſeul homme, ou du moins ſur un plan ſuivi. Formé de pièces priſes çà & là, & qu'on n'a pas même eu ſoin d'ajuſter l'une à l'autre, il ne pouvoit manquer d'être rempli de diſparates & d'inconſéquences : & cela n'a pas empêché qu'il n'ait fait les délices des peuples, & long temps l'objet de leur adoration ; *Quod finxêre timent* (Lucrèce) : tant la raiſon eſt eſclave des ſens ! Mais aujourdhui que la Fable n'eſt plus qu'un jeu, nous lui paſſons, hors du Poëme, toutes ſes irrégularités, pourvu qu'au dedans tout ce qu'on nous préſente ſe concilie & ſoit d'accord.

J'ai diſtingué dans le merveilleux la fiction ſimple & l'Allégorie. L'une embraſſe tous les êtres fantaſtiques qui ont pris la place des cauſes naturelles, ou qui ſont venus à l'appui des vérités morales. Jupiter, Neptune, Pluton ne ſont pas donnés pour des ſymboles, mais pour des perſonnages auſſi réels qu'Achille, Hector, & Priam; ils ne doivent donc être employés que dans les ſujets où ils ont leur vérité relative aux lieux, aux temps, à l'opinion. Les temps fabuleux de l'Égypte, de la Grèce, & de l'Italie ont la Mythologie pour hiſtoire; l'idée du Minotaure eſt liée avec celle de Minos; & lorſque vous voyez Philoctète, vous n'êtes point ſurpris d'entendre parler de l'apothéoſe d'Hercule comme d'un fait ſimple & connu. Les ſujets pris dans ces temps-là reçoivent donc la Mythologie: mais il n'eſt pas permis de la tranſplanter; & s'il s'agit de Thémiſtocle ou de Socrate, elle n'a plus lieu. Il en eſt de même des ſujets pris dans l'hiſtoire du *Latium*: Énée, Iule, Romulus lui-même, eſt dans le ſyſtême du merveilleux; après cette époque, l'Hiſtoire eſt plus ſévère & n'admet que la vérité.

Ce que je dis de la Fable doit s'appliquer à la Magie: il n'y a que les ſujets pris dans les temps où l'on croyoit aux enchanteurs, qui s'accommodent de ce ſyſtême; il convenoit à la *Jéruſalem délivrée*, il n'eût pas convenu à *la Henriade*.

Lucain s'eſt conduit en homme conſommé, lorſqu'il a banni de ſon poème le merveilleux de la Fable. Si l'on eût vu l'Olympe diviſé entre Pompée & Céſar, comme entre les grecs & les troyens, cela n'eût fait aucune illuſion. Il ſeroit encore plus abſurde aujourdhui de mettre en ſcène les dieux d'Homère dans les révolutions d'Angleterre ou de Suède. Mais combien plus choquant eſt le mélange des deux ſyſtêmes, tel qu'un le voit dans quelques-uns des poètes italiens! Il n'y a plus de merveilleux abſolu pour les ſujets modernes que celui de la Religion; & je crois avoir fait ſentir combien l'uſage en eſt difficile.

Comme la Féerie n'a jamais été reçue, elle ne peut jamais être ſérieuſement employée; mais elle aura lieu dans un poème badin. Il en eſt de même du merveilleux de l'Apologue. Cependant j'oſerai le dire: il y a, dans les mœurs & les actions des animaux, des traits qui tiennent du prodige, & qui ne ſont pas indignes de la majeſté de l'Épopée. On en cite des exemples de fidélité, de reconnoiſſance, d'amitié, qui ſont pour nous de touchantes leçons. Le chien d'Héſiode, qui accuſe & convainc Ganitor d'avoir aſſaſſiné ſon maître; celui qui découvre à Pyrrhus les meurtriers du ſien; celui d'Alexandre, auquel on préſente un cerf pour le combattre, puis un ſanglier, puis un ours, & qui ne daigne pas quitter ſa place: mais qui, voyant paroître un lion, ſe lève pour l'attaquer, » montrant manifeſtement, dit Montagne, qu'il » déclaroit celui-là ſeul digne d'entrer en combat » avec lui »; le lion, qui reconnoît dans l'arène l'eſclave Androdus qui l'avoit guéri, ce lion, qui lèche la main de ſon bienfaiteur, s'attache à lui, le ſuit dans Rome, & fait dire au peuple qui le couvre de fleurs, *Voilà le lion hôte de l'homme, voilà l'homme médecin du lion*; ce qu'on atteſte des éléphants; ce qu'on a vu du lion de Chantilli; ce que tout le monde ſait de l'inſtinct belliqueux des chevaux; enfin ce qui ſe paſſe ſous nos yeux dans le commerce de l'homme avec les animaux qui lui ſont ſoumis, donneroit lieu, ce me ſemble, au merveilleux le plus ſenſible, ſi on l'employoit avec goût.

A l'égard de l'Allégorie, comme elle n'eſt pas donnée pour une vérité abſolue & poſitive, mais pour le ſymbole & le voile de la vérité, ſi elle eſt claire, ingénieuſe, & décente, elle eſt parfaite; mais il faut avoir ſoin qu'elle s'accorde avec le ſyſtême que l'on a pris. On peut partout diviniſer la Paix: mais cette idée charmante, qui en eſt le ſymbole (les colombes de Vénus faiſant leur nid dans le caſque de Mars), ſeroit auſſi déplacée dans un ſujet pieux, que l'eſt, dans l'égliſe des céleſtins, le groupe des trois Grâces. L'allégorie des paſſions, des vices, des vertus, *&c*, eſt reçue dans l'Épopée, quel que ſoit le lieu & le temps de l'action; elle eſt auſſi admiſe ſur la ſcène lyrique: mais l'auſtérité de la Tragédie ne permet plus de l'y employer. Eſchyle introduit en perſonne la Force & la Néceſſité; le Théâtre françois n'admet rien de ſemblable.

Mais, ſoit en récit ſoit en ſcène, l'Allégorie ne doit être qu'accidentelle & paſſagère, & ſurtout ne jamais prendre la place de la paſſion, à moins que le poète, par des raiſons de bienſéance, ne ſoit obligé de jeter ce voile ſur ſes peintures. L'auteur de *la Henriade* a employé cet artifice; mais Homère & Virgile ſe ſont bien gardés de faire des perſonnages allégoriques de la colère d'Achille & de l'amour de Didon. Le mieux eſt de peindre la paſſion toute nue & par ſes effets, comme dans la Tragédie. Toutes les fois que la nature eſt touchante & paſſionnée, le merveilleux eſt au moins ſuperflu. C'eſt dans les moments tranquiles qu'on l'emploie avec avantage: il remue l'âme par la ſurpriſe; & quoique l'admiration ſoit le plus foible de tous les reſſorts du cœur humain, il nous eſt cher par l'émotion qu'il nous cauſe.

Les règles de l'Allégorie ſont les mêmes que celles de l'image, il eſt inutile de les répéter. Quant aux modèles, je n'en connois pas de plus parfait que l'épiſode de la Haine dans l'opéra d'Armide. Je l'ai déja citée, mais ce n'eſt pas aſſez; on ne l'a vue que ſous une face, & ce n'eſt pas encore en avoir ſaiſi la beauté. Ce qu'elle a de plus rare & de plus précieux, c'eſt qu'en laiſſant d'un côté, à la vérité ſimple, tout ce qu'elle a de pathétique; de l'autre, elle ſe ſaiſit d'une idée abſtraite qui nous ſeroit échapée, & dont elle fait un tableau frapant. Je vais tâcher de me faire entendre. Armide aime Renaud, & déſire de le haïr; ainſi,

Digitized by Google

dans l'âme d'Armide, l'amour eſt en réalité, & la haîne n'eſt qu'en idée. On ne parle point le langage d'une paſſion que l'on ne ſent pas; le poëte, au naturel, ne pouvoit donc exprimer vivement que l'amour d'Armide. Comment s'y eſt-il pris pour rendre ſenſible, actif, & théatral le ſentiment qu'Armide n'a pas dans le cœur? il en fait un perſonnage. Et quel dévelopement eût jamais eu le relief de ce tableau, la chaleur & la véhémence de ce dialogue?

LA HAÎNE.

Sors, ſors du ſein d'Armide; Amour, briſe ta chaîne.

ARMIDE.

Arrête, arrête, affreuſe Haîne,
Laiſſe-moi ſous les lois d'un ſi charmant vainqueur;
Laiſſe-moi, je renonce à ton ſecours horrible:
Non, non, n'achève pas; non, il n'eſt pas poſſible
De m'ôter mon amour, ſans m'arracher le cœur.

LA HAÎNE.

N'implores-tu mon aſſiſtance
Que pour mépriſer ma puiſſance?
Tu me rappelleras peut-être dès ce jour,
Et ton attente ſera vaine.
Je vais te quitter ſans retour.
Je ne puis te punir d'une plus rude peine,
Que de t'abandonner pour jamais à l'Amour.

Qu'ai-je donc entendu, en diſant qu'on ne doit point mettre l'Allégorie à la place de la paſſion? Le voici. Je ſuppoſe qu'au lieu du tableau que je viens de rappeler, on vît ſur le théâtre Armide endormie, & l'amour & la haîne perſonnifiés ſe diſputer ſon cœur; ce combat, purement allégorique, ſeroit froid. Mais la fiction de Quinault ne prend rien ſur la nature; la paſſion qui poſſède Armide eſt exprimée dans ſa vérité toute ſimple, & le poëte lui oppoſe, par le moyen de l'Allégorie, la paſſion qu'Armide n'a pas. Plus on réfléchit ſur la beauté de cette fable, plus on y trouve de génie & de goût.

En général, le grand art d'employer le merveilleux eſt de le mêler avec la nature, comme s'ils ne feſoient qu'un ſeul ordre de choſes, & comme s'ils n'avoient qu'un mouvement commun. Cet art d'engrener les roues de ces deux machines & d'en tirer une action combinée, eſt celui d'Homère au plus haut degré. On en voit l'exemple dans l'Iliade. L'édifice du poëme eſt fondé ſur ce qu'il y a de plus naturel & de plus ſimple, l'amour de Cryſès pour ſa fille. On la lui a enlevée; il la redemande, on la lui refuſe; elle eſt captive d'un roi ſuperbe, qui rebute ce père affligé. Cryſès, prêtre d'Apollon, lui adreſſe ſes plaintes. Le dieu le protège & le venge; il lance ſes flèches empoiſonnées dans le camp des grecs. La contagion s'y répand, & Calcas annonce que le dieu ne s'appaiſera que lorſqu'on aura réparé l'injure faite à ſon miniſtre. Achille eſt d'avis qu'on lui rende ſa fille: Agamemnon, à qui elle eſt tombée en partage, conſent à la rendre; mais il exige une autre part au butin. Achille indigné lui reproche ſon avarice & ſon ingratitude. Agamemnon, pour le punir, envoie prendre Briſéis dans ſes tentes; & de là cette colère qui fut ſi fatale aux grecs. La nature n'auroit pas enchaîné les faits avec plus d'aiſance & de ſimplicité; & c'eſt dans ce paſſage facile, dans cette intime liaiſon du familier & du merveilleux que conſiſte la *Vraiſemblance*.

Quant à celle de l'action & des mœurs, *voyez* ACTION, INTRIGUE, CONVENANCES, MŒURS, UNITÉS, *&c.* (*M. MARMONTEL.*)

X

X

* X, ſ. f. C'eſt la vingt-troiſième lettre & la dix-huitième conſonne de l'alphabet françois. Nous la nommons *ixe*, & c'eſt ce nom qui eſt féminin: mais cette dénomination ne ſauroit convenir à l'épellation; & pour déſigner ce caractère relativement à ſa deſtination originelle, il faut l'appeler *xe* ou *gze*, ſ. m.

Nous tenons cette lettre des latins, qui en avoient pris l'idée dans l'alphabet grec, pour repréſenter les deux conſonnes fortes C S, ou les deux foibles G Z. C'étoit donc l'abréviation de deux conſonnes réunies, ou une conſonne double: *X duplicem, loco C & S, vel G & S, poſtea à græcis inventam, aſſumpſimus*, dit Priſcien (*lib.* I): c'eſt pourquoi Quintilien (I. *jv*) obſerve qu'on auroit pu ſe paſſer de ce caractère; *X litterâ carere potuimus, ſi non quæſiſſemus*: & nous apprenons de Victorin (*Art. gramm.* I) que les anciens Latins écrivoient ſéparément chacune des deux conſonnes réunies ſous ce ſeul caractère; *Latini vnces quæ in X litteram incidunt, ſi in declinatione earum apparebat G, ſcribebant G & S, ut* conjugs, legs. *Nigidius in libris ſuis X litterâ non eſt uſus, antiquitatem ſequens.*

J'ai dit que les latins avoient pris l'idée de leur X dans l'alphabet grec; non qu'ils y ayent pris le caractère qui y avoit la même valeur, ſavoir Ξ ou ξ, mais parce qu'ils ont emprunté le X, qui y valoit KH ou ᶜK, pour ſignifier leur C S ou G Z.

Cette lettre a dans notre Orthographe différentes valeurs ; & pour les déterminer, je la conſidérerai au commencement, au milieu, & à la fin des mots.

I. Elle ne ſe trouve au commencement que d'un très-petit nombre de noms propres, empruntés des langues étrangères ; & il faut l'y prononcer avec ſa valeur primitive CS, excepté quelques-uns devenus plus communs & adoucis par l'uſage ; comme *Xavier*, que l'on prononce *Gzavier* ; *Xénophon*, que l'on prononce quelquefois *Sénophon* ; *Ximénez*, qui ſe prononce *Siménez* ou *Chiménez*.

II. Si la lettre X eſt au milieu du mot, elle y a différentes valeurs, ſelon les diverſes poſitions.

1°. Elle tient lieu de CS entre deux voyelles, lorſque la première n'eſt pas un *e* initial ; comme *axe*, *maxime*, *Alexandre*, *Mexique*, *ſexe*, *flexible*, *vexation*, *fixer*, *Ixion*, *oxicrat*, *paradoxe*, *luxe*, *luxation*, *fluxion*, &c.

On en exceptoit autrefois les mots *Bruxelles*, *Flexelles*, *Uxelles*, qui ne ſont plus exception, parce qu'on les écrit conformément à la prononciation, *Bruſſelles*, *Fleſſelles*, *Uſſelles* : mais il faut encore excepter aujourd'hui *ſixain*, *ſixième*, *deuxième*, *dixain*, *dixaine*, *dixainier*, *dixième*, où X ſe prononce comme Z ; & *ſoixante*, *ſoixantaine*, *ſoixantième*, que l'on prononce *ſoiſſante*, *ſoiſſantaine*, *ſoiſſantième* : (¶ il faut auſſi excepter les mots *Auxone*, *Auxois*, *Auxerre*, que l'on prononce *Auſſone*, *Auſſois*, *Auſſerre*, quoique l'oo continue de prononcer *Auxerrois* comme on l'écrit.)

2°. X tient encore lieu de CS, lorſqu'elle a après elle un C guttural ſuivi d'une des trois voyelles *a*, *o*, *u*, ou d'une conſonne ; ou lorſqu'elle eſt ſuivie de toute autre conſonne excepté H : comme *excavation*, *excommunié*, *excuſe*, *excluſion*, *excrément*, *exfolier*, *expédient*, *mixtion*, *exploit*, *extrait*, &c.

3°. X tient lieu de GZ, lorſqu'étant entre deux voyelles, la première eſt un e initial ; & dans ce cas, la lettre *h* qui précéderoit l'une des deux voyelles eſt réputée nulle : comme dans *examen*, *hexamètre*, *exhauſſer*, *exécution*, *exhérédation*, *exil*, *exhiber*, *exorde*, *exhorter*, *exaltation*, *exhumer*, &c.

4°. X tient lieu de C guttural, quand elle eſt ſuivie d'un C ſifflant, à cauſe de la voyelle ſuivante *e* ou *i* ; comme *excès*, *exciter*, qui ſe prononcent *eccès*, *ecciter*.

III. Lorſque la lettre X eſt à la fin des mots, elle y a, ſelon l'occurrence, différentes valeurs.

1°. Elle vaut autant que CS à la fin des noms propres *Fairfax*, *Eſſex*, *Palafox*, *Pollux*, *Styx* ; des noms appellatifs *borax*, *index*, *larynx*, *lynx*, *ſphinx* ; & de l'adjectif *préfix*.

(¶ On feroit pourtant beaucoup mieux d'écrire cet adjectif avec un *e* à la fin, *préfixe*, comme on écrit *fixe*. Les exceptions embarraſſent & troublent l'analogie ; & quand elles ſont, comme celle-ci, inutiles & ſans fondement, elles déshonorent le ſyſtême qui les admet. On écrivoit autrefois *perplex*, & on le trouve ainſi dans le Trévoux ; mais l'Académie écrit aujourd'hui *perplexe*, & il faut eſpérer qu'elle adoptera auſſi *préfixe*, par la même raiſon.)

2°. Lorſque les deux adjectifs numéraux *ſix*, *dix*, ne ſont point ſuivis du nom de l'eſpèce nombrée, on y prononce X comme un ſifflement fort ou S ; *j'en ai dix*, *prenez-en ſix*.

3°. *Deux*, *ſix*, *dix*, étant ſuivis du nom de l'eſpèce nombrée, ſi ce nom commence par une conſonne ou par une *h* aſpirée, on ne prononce point X ; *deux héros*, *ſix piſtoles*, *dix volumes*, comme *deu*, *ſi*, *di*. Si le nom commence par une voyelle ou par une *h* muette, ou bien ſi *dix* n'eſt qu'une partie élémentaire d'un mot ouméral compoſé & ſe trouve ſuivi d'un autre mot élémentaire quelconque de même nature ; alors on prononce X comme un ſifflement foible ou Z ; *deux hommes*, *ſix aunes*, *dix ans*, *dix-huit*, *dix-neuf*, *dix-neuvième*, comme *deuz*, *ſiz*, *diz*.

4°. A la fin de tout autre mot X ne ſe prononce pas, ou ſe prononce comme Z. Voici les occaſions où l'on prononce X à la fin des mots, le mot ſuivant commençant par une voyelle ou par une *h* muette : premièrement après *aux*, comme *aux amis*, *aux hommes* : ſecondement à la fin d'un nom ſuivi de ſon adjectif ; *chevaux alertes*, *cheveux épars*, *travaux inutiles*, *feux étincelants*, *vœux indiſcrets* : troiſièmement à la fin d'un adjectif immédiatement ſuivi du nom avec lequel il s'accorde ; *heureux amant*, *faux accords*, *affreux état*, *ſéditieux inſulaires* : quatrièmement après les verbes *veux* & *peux* ; comme *je veux y aller*, *tu peux écrire*, *je peux attendre*, *tu en veux une*.

(¶ Il ſeroit peut-être à déſirer, pour la perfection de notre Orthographe, que nous n'euſſions pas admis X dans notre alphabet, & qu'on mît à ſa place CS, ou GZ, ou SS, ou Z, ou C, ſelon les circonſtances ; on écriroit donc *macſime* au lieu de *maxime*, *egzil* au lieu d'*exil*, *Auſſerre* au lieu d'*Auxerre*, *j'en ai dis* au lieu de *dix*, *ſiz aunes* au lieu de *ſix aunes*, *diz-neuviéme* au lieu de *dix-neuvième* : on peindroit ainſi la prononciation, & l'art de lire deviendroit bien plus aiſé.

Qu'il me ſoit permis au moins d'obſerver que les maîtres d'Écriture, plus amateurs des traits enlacés à la fin des mots que de la régularité de l'Orthographe, ont introduit dans la nôtre des *x* au lieu d'*s*, au mépris de toutes les conſidérations qui exigeoient la lettre *s* ; ainſi, ils ont écrit la *voix*, les *loix*, des *foux*, des *poux*, *ceux*, *heureux*, la *paix*, *aux*, *travaux*, &c, au lieu de *vois*, *lois*, *fous*, *pous*, *deus*, *heureus*, *pais*, *aus*, *travaus*. On tient aujourd'hui avec obſtination à cette mauvaiſe Orthographe, ſous prétexte qu'elle a le ſceau de l'Uſage ; comme ſi la fantaiſie peu réfléchie des maîtres d'Écriture pouvoit fonder un bon Uſage, & que l'imitation encore moins

Digitized by Google

réfléchie de leurs copiſtes pût le confirmer : & cependant on rejette avec dédain, preſque avec indignation, les corrections propoſées par les gens de Lettres d'après les principes les plus réfléchis, les plus raiſonnables & les mieux combinés. Pourquoi ne pas garder *s* pour tous les pluriels ? notre règle de déclinaiſon ſeroit plus générale, & notre Grammaire plus aiſée : pourquoi ne pas écrire, par exemple, *heureus* ? on en déduiroit, comme dans tous les autres adjectifs, le féminin *heureuſe* par l'addition d'un *e*, & l'adverbe *heureuſement* par l'addition de *ment* au féminin. Eh gardons X tout au plus pour les endroits où elle tient la place de CS ou de G Z ; encore y reſtera-t-il le danger de l'équivoque.)

X, dans la numération romaine, valoit 10 ; & avec un trait horizontal X valoit 10,000. ⋈ valoit ſeulement 1000. I avant X en ſouſtrait une unité, & IX=9 : au contraire XI=11, XII=12, XIII=13, XIV=14, XV=15, *&c.* X avant L ou avant C, indique qu'il faut déduire 10 de 50 ou de 100 ; ainſi, XL=40, XC=90.

La monnoie frapée à Amiens eſt marquée X. (*M.* BEAUZÉE.)

Y

Y, ſ. m. C'eſt la vingt-quatrième lettre & la ſixième voyelle de notre alphabet, où on l'appelle *i grec*. Cette dénomination vient de ce que nous en faiſons uſage au lieu de l'*u* (u *pſilon*) des grecs, dans les mots qui nous en viennent & que nous prononçons par un *i*, comme *martyr*, *ſyllabe*, *ſymbole*, *ſyntaxe*, *hypocrite*, &c : car la figure que nous avons priſe, après les romains, dans l'alphabet grec, y repréſentoit le G guttural, & s'y nommoit *gamma*.

Les latins avoient pris, comme nous, ce caractère pour repréſenter l'*u* grec ; mais ils le prononçoient vraiſemblablement comme nous prononçons *u*, & leur *u* équivaloit à notre *ou* ; ainſi, ils prononçoient les mots *ſyria*, *ſyracuſæ*, *ſymbola*, comme nous prononcerions *ſuria*, *ſuracouſæ*, *ſumbola*. Voici à ce ſujet le témoignage de Scaurus : (*De Orth.*) *Y litteram ſupervacuam latino ſermoni putaverunt, quoniam pro illâ U cederet ; ſed quum quædam in noſtrum ſermonem græca nomina admiſſa ſint, in quibus evidenter ſonus hujus litteræ exprimitur, ut* hyperbaton & hyacinthus, *& ſimilia ; in eiſdem hâc litterâ neceſſario utimur.*

Y

Le néographiſme moderne tend à ſubſtituer l'*i* ſimple à l'*y* dans les mots d'origine grèque où l'on prononce *i*, & fait écrire en conſéquence *martir*, *ſillabe*, *ſimbole*, *ſintaxe*, *hipocrite*. Si cet uſage devient général, notre Orthographe en ſera plus ſimple de beaucoup, & les étymologiſtes y perdront bien peu.

Dans ce cas, à l'exception du ſeul adverbe *y*, nous ne ferons plus uſage de ce caractère que pour repréſenter deux *ii* conſécutifs, mais appartenants à deux ſyllabes, comme dans *payer*, *payeur*, *moyen*, *joyeux*, qui équivalent à *pai-ier*, *pai-ieur*, *moi-ien*, *joi-ieux*.

Anciennement les écrivains avoient introduit l'*y* à la fin des mots, au lieu de l'*i* ſimple ; on ne le fait plus aujourdhui, & nous écrivons *balai*, *mari*, *lui*, *moi*, *toi*, *ſoi*, *roi*, *loi*, *aujourdhui*, &c : c'eſt une amélioration réelle.

Baronius nous apprend que Y valoit autrefois 150 dans la numération, & Ȳ 150000.

Y eſt la marque de la monnoie de Bourges. (*M.* BEAUZÉE.)

Z

Z, ſ. m. *Grammaire*, la vingt-cinquième lettre & la dix-neuvième conſonne de l'alphabet françois. C'eſt le ſigne de l'articulation ſifflante foible dont nous repréſentons la ſorte par *ſ* au commencement des mots *ſale*, *ſel*, *ſimon*, *ſon*, *ſur*. Nous l'appelons *zède* : mais le vrai nom épellatif eſt *ze*.

Nous repréſentons ſouvent la même articulation foible par la lettre *ſ* entre deux voyelles, comme dans *maiſon*, *cloiſon*, *miſère*, *uſage*, &c, que nous prononçons *maizon*, *cloizon*, *mizère*, *uzage*, &c ; c'eſt l'affinité des deux articulations qui fait prendre ainſi l'une pour l'autre. *Voyez* S.

Z

Quelquefois encore la lettre *x* repréſente cette articulation foible, comme dans *deuxième*, *ſixain*, *ſixième*, &c. *Voyez* X.

Les deux lettres *x* & *z* à la fin des mots ſe prononcent toujours comme *z*, quand il faut les prononcer ; excepté dans *ſix* & *dix*, lorſqu'ils ne ſont pas ſuivis du nom de l'eſpèce nombrée : nous prononçons *deux hommes*, *aux enfants*, *mes amis*, *vos honneurs*, comme s'il y avoit *deu-z-hommes*, *au-z-enfants*, *mé-z-amis* ; *vo-z-honneurs*.

Notre langue & l'angloiſe ſont les ſeules où la lettre *z* ſoit une conſonne ſimple ; elle étoit double

en grec, où elle valoit *ds*, c'eſt à dire *ds*. C'étoit la même choſe en latin, ſelon le témoignage de Victorin (*De litterâ*), *Z apud nos loco duarum conſonantium fungitur* DS; & ſelon Priſcien (*lib. I*), elle étoit équivalente à SS : d'où vient que toute voyelle eſt longue avant Z en latin. En allemand & en eſpagnol, le Z vaut notre TS; en italien, il vaut quelquefois notre TS, & quelquefois notre DZ.

Dans l'ancienne numération, Z ſignifie 2000; & ſous un trait horizontal, $\overline{Z}=1000 \times 2000$ ou 2000000.

Les pièces de monnoie frapées à Grenoble portent la lettre Z. (*M. BEAUZÉE.*)

Z, *Littérature.* Cette vingt-troiſième & dernière lettre de l'alphabet étoit lettre double chez les latins, auſſi bien que le Ζ des grecs. Le Z ſe prononçoit beaucoup plus doucement que l'X : d'où vient que Quinctilien l'appelle *molliſſimum & ſuaviſſimum*; néanmoins cette prononciation n'étoit pas tout à fait la même qu'aujourd'hui, où nous ne lui donnons que la moitié d'une *ſ*. Elle avoit de plus quelque choſe du D, mais qui ſe prononçoit fort doucement. *Mezentius* ſe prononçoit preſque comme *Medſentius*, &c. Le Z avoit encore quelque affinité avec le G, à ce que prétend Chapelle : *Z*, dit-il, *à græcis venit, licet etiam ipſi primo G græci utebantur*; les jolies femmes de Rome affectoient d'imiter dans leur diſcours ce G adouci des grecs; elles diſoient délicatement; *figere ozcula*; & nous voyons auſſi que, dans notre langue, ceux qui ne peuvent point prononcer le *g* ou l'*j* conſonne devant *e* & *i*, y ſont ſonner un Z, & diſent *le zibet*, des *zetons*, &c, pour le *gibet*, des *jetons*, &c. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

ZEUGME, ſ. m. *Grammaire.* C'eſt une eſpèce d'ellipſe, par laquelle un mot déja exprimé dans une propoſition eſt ſouſentendu dans une autre qui lui eſt analogue & même attachée : de là vient le nom de *Zeugme*, du grec ζεῦγμα, *connexion*, *lien*, *aſſemblage*; & le *Zeugme* diffère de l'ellipſe proprement dite, en ce que dans celle-ci le mot ſouſentendu ne ſe trouve nulle autre part.

L'auteur du *Manuel des grammairiens* diſtingue trois eſpèces de *Zeugmes* : 1°. le *Protozeugme*, quand les mots ſouſentendus dans la ſuite du diſcours ſe retrouvent au commencement, comme *vicit pudorem libido, timorem audacia, rationem amentia* : 2°. le *Méſozeugme*, quand les mots ſouſentendus aux extrémités du diſcours ſe trouvent dans quelque phraſe du milieu, comme *pudorem libido, timorem vicit audacia, rationem amentia* : ce qui eſt l'eſpèce la plus rare : 3°. l'*Hypozeugme*, quand on trouve à la fin du diſcours les mots ſouſentendus au commencement, comme *pudorem libido, timorem audacia, rationem amentia vicit.*

La *Méthode latine* de Port-Royal obſerve que, dans chacune de ces trois eſpèces de *Zeugme*, le mot ſouſentendu peut l'être ſous la même forme, ou ſous une autre forme que celle ſous laquelle il eſt exprimé; ce qui pourroit faire nommer le *Zeugme* ou *ſimple* ou *compoſé*.

Les trois exemples déja cités appartiennent au *Zeugme* ſimple, en voici pour le *Zeugme* compoſé.

Changement dans le genre : *Utinam aut hic ſurdus, aut hæc muta facta ſit.* (Ter.) C'eſt un *Hypozeugme* où il y a de ſouſentendu *factus ſit.*

Changement dans le cas : *Quid ille fecerit, quem neque pudet quicquam, nec metuit quemquam, nec legem ſe putat tenere ullam?* (*Id.*) C'eſt un *Protozeugme* où il faut ſouſentendre *qui* avant *nec metuit* & avant *nec legem.*

Changement dans le nombre : *Sociis & rege recepto.* (Virg.) Suppl. *receptis* avec *ſociis.*

Changement dans les perſonnes : *Ille timore, ego riſu corrui* (Cic.); c'eſt à dire, *ille timore corruit.*

Ces différents aſpects du *Zeugme* peuvent aider peut-être les commençants à trouver les ſuppléments néceſſaires à la plénitude de la conſtruction; mais il faut prendre garde auſſi que la multiplicité des dénominations ne groſſiſſe à leurs yeux les difficultés, qui n'ont quelquefois de réalité que dans les préjugés.

L'erreur pareillement n'a point d'autre fondement; & je croirois volontiers que c'eſt ſans examen que l'abbé Lancelot avance qu'il eſt quelquefois très-élégant de ſouſentendre le même mot dans un ſens & une ſignification différente, comme *tu colis barbam, ille patrem* : cela eſt trop contraire aux vûes de l'Élocution pour y être une élégance; & quelle que ſoit l'autorité des auteurs qui me préſenteront de pareils exemples, je ne les regarderai jamais que comme des locutions vicieuſes.

(¶ Le *Zeugme* eſt la figure d'Élocution que nous nommons en françois Adjonction. (*Voyez* ADJONCTION). Notre langue peut donc en fournir des exemples, auſſi bien que les langues tranſpoſitives.

Dès là, dit Maſſillon, *l'Evangile me PAROÎT une ſeule règle; les exemples de Jéſus-Chriſt, mon modèle; les terreurs de la piété, des dons de Dieu; la ſécurité des libertins, une fureur déſeſpérée; en un mot, l'infidélité aux grâces reçues & les rechutes dans les premiers déſordres, le plus grand des malheurs & le caractère des réprouvés.*

Le verbe *Paroître*, exprimé dans le premier membre, eſt ſupprimé dans les quatre ſuivants. Le premier & le troiſième membre, ſeuls enſemble, feroient un *Zeugme* ſimple, & les trois autres, réunis de leur côté, en feroient également un ſimple; parce que d'un côté il n'y auroit de ſouſentendu que *paroît*, & de l'autre il n'y auroit que *paroiſſent* : les cinq à la fois ſont un *Zeugme* compoſé, parce qu'il y a de ſouſentendu *paroît* & *paroiſſent*, qui ſont différentes formes du même verbe. Obſervation, je l'ai déja remarqué, de très-petite conſéquence. (*M. BEAUZÉE.*),

Digitized by Google

SUPPLÉMENT

AUX ARTICLES DE LITTÉRATURE.

ÉLO

ÉLOQUENCE, ſ. f. Lorſqu'on l'a définie l'Art de perſuader, on n'a penſé qu'à l'*Éloquence* du Barreau & de la Tribune. Mais 1°. l'*Éloquence* étoit un don avant que d'être un art, & l'art même en ſeroit inutile à qui n'en auroit pas le don. L'*Éloquence* artificielle n'eſt donc que l'*Éloquence* naturelle, éclairée & réglée dans l'uſage de ſes moyens. (*V.* RHÉTORIQUE). 2°. Perſuader n'eſt pas toujours l'intention de l'*Éloquence*; & ni celle du Théâtre, ni celle de la Chaire, n'a eſſenciellement ni habituellement la perſuaſion pour objet. Très-ſouvent elle la ſuppoſe, & ne fait que s'en prévaloir.

Pour donner une idée plus étendue & plus complète de l'*Éloquence*, je croirois donc pouvoir la définir la Faculté d'agir ſur les eſprits & ſur les âmes par le moyen de la parole. *Sur les eſprits*, c'eſt le talent d'inſtruire; *ſur les âmes*, c'eſt le talent d'intéreſſer & d'émouvoir: & de ces deux talents réſulte au plus haut point le talent de perſuader.

Il eſt une expreſſion muette, qui par les ieux fait paſſer à l'âme le ſentiment & la penſée; & c'eſt pour l'orateur un moyen ſi puiſſant, que non ſeulement il ſupplée à la foiblesse de la parole, mais que ſans la parole il produit quelquefois tous les effets de l'*Éloquence*: auſſi dit-on, *l'Éloquence des ieux*, *l'Éloquence des larmes*, *l'Éloquence du geſte*. (*Voyez* DÉCLAMATION). Mais ici je ne conſidère que l'*Éloquence* de la parole, ſans égard même aux accents de la voix, qui lui donnent tant de pouvoir.

Par la parole, une âme agit ſur d'autres âmes; un eſprit, ſur d'autres eſprits. Or l'effet de cette action eſt de vaincre une réſiſtance; & cette réſiſtance eſt active ou paſſive. Si elle n'eſt que paſſive, elle eſt foible; ſi elle eſt active, elle eſt plus ou moins forte, ſelon le degré d'énergie des mouvements que l'âme ou que l'eſprit oppoſe au mouvement qu'on lui veut imprimer. Expliquons cette méchanique.

Par la réſiſtance paſſive, j'entends le doute, l'irréſolution de l'eſprit, l'indifférence & le repos de l'âme; & par la réſiſtance active, j'entends une

ÉLO

prévention, une inclination, une réſolution décidée & contraire.

Si l'une ou l'autre réſiſtance eſt dans l'entendement, & n'eſt que dans l'entendement; pour la vaincre on n'a pas beſoin des grands moyens de l'*Éloquence*. J'ignore, je doute, j'héſite, en attendant que l'on m'éclaire & que l'on me décide. C'eſt la plus foible des réſiſtances, l'équilibre de la raiſon; & pour le rompre, il ſuffira de la vérité ſimple ou de ſa reſſemblance: c'eſt là ce qu'on appelle inſtruire.

Mais à l'ignorance où je ſuis ſe joint le préjugé, l'erreur, le faux ſavoir, une forte préſomption, une opinion établie & affermie par l'habitude. Alors toutes les forces du raiſonnement ſe réuniront pour la vaincre: c'eſt ce qu'on appelle prouver; & c'eſt l'ouvrage de la Dialectique, qui eſt comme le nerf de l'*Éloquence*.

Au lieu de la prévention ou avec elle, ſuppoſez-moi une langueur, une inertie, une indolence qui ſe refuſe à l'attention que vous me demandez, une répugnance de vanité pour vos leçons & vos lumières; dès lors l'art de m'apprivoiſer, de m'amuſer en m'inſtruiſant, de me cacher le deſſein de m'inſtruire, ou de me rendre l'inſtruction facile, agréable, attrayante, commence à être néceſſaire. La vérité ſimplement énoncée ne ſuffit pas; il faut l'animer, l'embellir: & comme la réſiſtance à vaincre ne tient pas moins à la molleſſe de mon âme qu'à l'indolence de mon eſprit; il eſt beſoin que votre langage ait quelque choſe de piquant, de ſéduiſant, d'intéreſſant pour elle. Ici l'on voit que l'*Éloquence* peut aider la Philoſophie de quelques-uns de ſes moyens.

Suppoſons à préſent que ma réſiſtance ſoit foible ou nulle du côté de l'eſprit, mais forte du côté de l'âme. Je ſais confuſément ce que vous n'allez dire; & je veux croire que c'eſt le vrai, l'honnête, l'utile, ou le juſte. Mais ce vrai répugne à mon âme; mais ce qu'il y a d'honnête eſt pénible pour moi; mais ce qu'il y a d'utile, ou ne me touche point, ou doit trop me couter; mais ce qu'il y a de juſte eſt contraire à mes intérêts, à mes affections, à l'inclination qui me domine, à la

paſſioo qui m'anime. Ici l'art du dialecticien eſt peu de choſe; car ce n'eſt plus ſur la raiſon, c'eſt ſur l'âme qu'il faut agir.

Qu'enfin l'âme & l'eſprit réuniſſent leurs forces pour vous réſiſter de concert, & que tous les deux ſoient aliénés; mon âme, par des affections & des inclinations contraires; mon eſprit, par des préventions & de ſortes préſomptions. C'eſt ici bieo évidemment la grande lice de l'*Eloquence*: car elle y trouve raſſemblés tous ſes ennemis à la fois; & pour diſtribuer & diriger ſes forces, ſon premier ſoin ſera de connoître les leurs. Rarement elles ſont égales: tantôt c'eſt l'opinion qui décide de la volonté; tantôt & plus ſouveot c'eſt la volonté qui l'entraîoe. Un juge intègre, par exemple, s'il eſt aliéné, c'eſt par les appurences: c'eſt ſon opinion qu'il s'agir de changer; ſon inclination la ſuivra. Mais un peuple ému ſe ſoulève: c'eſt la paſſion qui l'emporte; c'eſt elle qu'il faut réſréner.

Le réſultat de cette anaiyſe eſt d'abord que, ſelon l'effet que veut produire celui qui parle, ſon élocution doit prendre un caractere analogue à ſes vûes. S'il ne parle que pour ſe faire entendre & pour exprimer ſa penſee; la correctioo, la clarté, les bienſéances du langage ſeront les qualités du ſien. Si en même temps il veut inſtruire, & qu'il ait beſoin pour cela d'une longue ſuite d'idees; la méthode lui eſt neceſſaire pour les expoſer nettement & dans leur ordre naturel. Si, pour inſtruire, il ne lui ſuffit pas de bien diſpoſer ſes idées, & ſi dans les eſprits il y a quelque doute à lever, quelques préventions à vaincre; il faut alors que la Logique vienne à l'appui de la méthode, & que non ſeulement il claſſe les idées, mais qu'il ſache les enchaîner, les extraire l'une de l'autre, ou les faire aboutir enſemble au même point. Si au lieu d'inſtruire il veut plaire, ou s'il veut plaire en inſtruiſant; il faut qu'il ſacrifie aux Grâces, qu'il étudie & recherche avec ſoin l'élégaoce, les richeſſes, les agréments de l'expreſſion, & ce qu'il y a de plus ſéduiſant & pour l'eſprit & pour l'oreille. Enfin s'il ſe propoſe d'intéreſſer & d'émouvoir, de *mettre*, comme dit Plutarque, *la ſenſibilité en jeu à la place de l'entendement, & la volonté à la place de la raiſon*, ou bien, comme dit Cicéron, *d'attirer à ſoi les eſprits, de remuer les volontés, de les pouſſer où bon lui ſemble, de les ramener d'où il veut* (1): c'eſt à l'âme qu'il doit parler, c'eſt par elle qu'il doit ſoumettre & dominer l'entendement; & pour cela poſſéder l'art de maîtriſer les paſſions, de ſe ménager avec elles de ſecrètes intelligences, de les faire agir à ſon gré: c'eſt le grand œuvre de l'*Eloquence*; & c'eſt ce qu'on appelle le Talent de perſuader.

On voit donc bien commeot perſuader n'eſt pas convaincre: & en effet, lorſque la réſiſtance de l'entendement eſt forcée, l'objet de la conviction eſt rempli; celui de la perſuaſion ne l'eſt pas, ſouveut même il eſt loin de l'être. La conviction, qui ne laiſſe à l'eſprit aucuoe liberté de lui échaper, n'a aucun empire ſur l'âme; & la volonté lui réſiſte encore avec toute ſa force, lorſque la raiſoo lui a cédé. Au contraire la perſuaſion, ſans exercer la même violence à l'égard de l'eſprit, ôte inſenſiblement à l'âme toute eſpèce de réſiſtance. L'une domine à force ouverte; l'autre s'inſinue & pénètre par tous les moyens de ſéduire, d'intéreſſer, & d'emouvoir. Mais l'une domine l'entendement, qui eſt une faculté paſſive: l'autre gagne, captive, & met en mouvement les facultés de l'âme les plus actives, l'imagination & le ſentiment; & avec ces deox grands mobiles elle remue la volonté. *Voyez* Conviction, Perſuasion. *Syn.*

Mais le talent d'agir ſur l'âme, qui eſt le propre de l'*Éloquence*, & qui en imprime le caractère à tous les genres d'élocution où il ſe fait ſentir, n'eſt pas excluſivement réſervé à la perſuaſion. Celle-ci eſt éminemment le ſuccès de l'art oratoire: & toutes les fois qu'il s'agit d'amener un tribunal ou tout un peuple, non ſeulement à penſer comme on penſe, à s'affecter de ce qu'on ſent, mais à vouloir ce que l'on veut, à prendre une réſolutioo ou à renoncer à celle qu'il a priſe, à trouver juſte & bon ce qu'on propoſe comme tel, ou à le condamner comme injuſte, à le déteſter comme odieux, à le proſcrire comme inſenſé, comme honteux, comme nuiſible; plaire, intéreſſer, émouvoir ne ſont pour l'orateur que des moyens; ſon but eſt au dela, & il le manque s'il n'obtient pas une pleine perſuaſion.

Mais combien de fois, dans la Chaire, au Théâtre, dans des écrits qui émeuvent l'âme, ne voit-on pas éclater l'*Éloquence*, ſans qu'elle ait cependant rien à perſuader?

Qu'auroient à nous perſuader Andromaque, Mérope, Hécube? Qu'elles ſont malheureuſes? Nous le voyons aſſez; & ſans toute cette *Éloquence*, l'action pantomime elle ſeule produiroit ſon illuſion. *Voyez* Éloquence poétique.

J'ai fait voir ailleurs que la Chaire eſt une lice comme le Barreau; mais que, dans ce combat de l'*Éloquence* contre les paſſions humaines, la preuve eſt bien ſouvent le plus foible de ſes moyens. Il eſt preſque nul dans les harangues; & ſi dans l'accuſation & le blâme il eſt de première néceſſité, ce n'eſt jamais à la rigueur qu'on l'exige dans la louange. Souvent même il y eſt ſuperflu. Avant que d'entendre Fléchier feſant l'éloge de Turenne, ou Boſſuet feſant l'éloge de Condé, on ſavoit tout d'avance: il ne s'agiſſoit pas de perſuader aux françois qu'ils avoient perdu deux grands hommes; mais de développer, d'étendre, d'aprofondir l'idée qu'on avoit de leur caractére, de leurs exploits, de leurs vertus, par le tableau frapant d'une vie ſemée de gloire. Dans l'éloge de Marc-Aurèle,

(1) *Mentes allicere, voluntates impellere quo velis, unde autem velis deducere.*

il n'y avoit de même rien à perſuader ; & cependant qui peut méconnoître l'*Éloquence* dans cet ouvrage ?

Dans les ſermons, dont l'*Éloquence* approche davantage de celle de la Tribune antique, combien peu de doutes à éclaircir & de queſtions à débattre ? Tout l'auditoire de Maſſillon étoit perſuadé d'avance du petit nombre des élus, lorſque, par ce beau mouvement que Voltaire a tant admiré, il excita autour de lui un frémiſſement ſi ſoudain d'étonnement & de frayeur. Chacun ſavoit, comme lui, que *tout paſſe*, & que *Dieu ſeul eſt immuable* ; & cependant, quoi de plus *éloquent* que l'expoſition qu'il a faite de cette grande vérité en ces mots ? « Une fatale révolution, que rien » n'arrête, entraine tout dans les abîmes de l'éter» nité ; les ſiècles, les générations, les Empires, » tout va ſe perdre dans ce gouffre, tout y entre, » & rien n'en ſort. Nos ancêtres nous en ont frayé » le chemin, & nous allons le frayer dans un mo» ment à ceux qui viennent après nous. Ainſi, les » âges ſe renouvellent ; ainſi, la *figure du monde* » change ſans ceſſe ; ainſi, les morts & les vivants » ſe ſuccèdent & ſe remplacent continuellement : rien » ne demeure, tout change, tout s'uſe, tout s'éteint. » Dieu ſeul eſt toujours le même, & ſes années ne » finiſſent point ; le torrent des âges & des ſiècles » coule devant ſes yeux, *&c.* »

Ces exemples ſont aſſez voir que, dans ce genre d'*Éloquence*, il s'agit moins de perſuader que d'inſpirer & d'émouvoir. *Voyez* CHAIRE, ORAISON FUNÈBRE.

Il n'en eſt pas de même de l'*Éloquence* du Barreau & de la Tribune, de celle, dis-je, que les rhéteurs & Cicéron lui-même avoient en vûe, lorſqu'ils l'ont définie l'*Art de perſuader*. Celle-ci en effet ſuppoſe au moins dans les eſprits & dans les âmes le doute & l'irréſolution, & le plus ſouvent un combat d'opinion & d'intérêts où il faut vaincre ou ſuccomber ; & c'eſt là, comme je l'ai dit, le vrai champ clos de l'*Éloquence*.

Qu'en effet l'avis qu'on propoſe ſoit mis en délibération, ou que la cauſe que l'on plaide ſoit débattue ou ſoumiſe à des juges ; loin de ſuppoſer les eſprits déja perſuadés ou enclins à la perſuaſion, il n'eſt point de difficultés que l'orateur n'ait à prévoir, & il n'en doit négliger aucune. Il doit ſurtout ſavoir que la prétention de tout homme qui va juger eſt d'être impartial & juſte, de ne céder qu'à la prépondérance du bon droit & de la raiſon, & de ſe croire convaincu lorſqu'il n'eſt que perſuadé. Ce ſeroit donc l'aliéner, que de lui laiſſer voir qu'on attend de ſon émotion ce qu'il veut qu'on ne doive qu'aux lumières de ſon eſprit & à l'équité de ſon âme ; & lors même qu'en l'inſtruiſant on cherche à le gagner, il faut avoir grand ſoin de déguiſer l'appât de l'intérêt qu'on lui préſente.

En ſe plaignant au tribunal où Ariſtide préſidoit, un plaideur, pour rendre odieux ſon adverſaire, commença par dire que cet homme-là avoit fait dans ſa vie beaucoup de mal à Ariſtide. *Eh ! mon ami*, reprit Ariſtide en l'interrompant, *dis le mal qu'il t'a fait ; car c'eſt ton affaire que je juge, & non pas la mienne*. L'orateur doit s'attendre que tout homme intègre, ou qui veut ſe flatter de l'être, lui répondra comme Ariſtide, s'il lui laiſſe entrevoir qu'il veut l'intéreſſer par des affections perſonnelles. « Ne paroiſſons jamais, dit Cicéron, » que vouloir inſtruire & prouver ; & que les deux » autres moyens (celui de plaire & d'émouvoir) » ſoient répandus dans le plaidoyer, comme le ſang » l'eſt dans les veines ».

La preuve eſt donc la partie éminente, &, en apparence du moins, la partie eſſentielle du plaidoyer & de la délibération. C'eſt là comme le point d'appui des grands leviers de l'*Éloquence*, & c'eſt par là qu'elle diffère de la vaine déclamation. *Rien n'eſt beau que le vrai*, a dit Boileau : diſons de même, Rien n'eſt fort que le vrai. Tous les mouvements oratoires, tous les moyens les plus violents d'intéreſſer & d'émouvoir ſont foibles, à moins qu'ils ne portent ſur des motifs ſérieux & ſolides. Avant de s'indigner contre l'iniquité, l'oppreſſion, la violence, il faut avoir prouvé la violence, l'oppreſſion, & l'iniquité : avant que d'invoquer la vengeance des hommes, la colère du Ciel contre la calomnie, il faut avoir confondu le calomniateur : avant que de donner des larmes à d'indignes calamités, il faut avoir montré qu'elles ſont accablantes & qu'elles ne ſont pas méritées. En un mot, la plus grande imprudence que puiſſe commettre l'orateur, c'eſt de paroître négliger dans ſes juges la raiſon & la bonne foi ; c'eſt d'aller droit à leurs paſſions & d'attaquer l'endroit ſenſible de leur âme, avant que d'avoir mis, autant qu'il eſt poſſible, leur opinion en ſûreté & leur conſcience en repos.

Un peuple n'eſt pas ſi ſévère, ſi délicat, ſi attentif aux moyens qu'on emploie pour le déterminer : mais que dans ſes délibérations il ſoit tranquile ou qu'il ſoit ému, ce n'eſt jamais qu'à l'apparence du vrai, de l'honnête, du juſte, ou de l'utile qu'il veut ſe rendre ; & la paſſion, même avec lui, doit commencer par ſe donner l'autorité de la prudence & de l'aſcendant de la raiſon.

Mais ſi en *Éloquence* rien n'eſt fort que le vrai, & ſi le vrai ou ſon apparence réſulte de la preuve ; comment ai-je donc diſtingué un genre d'*Éloquence*, le plus ſouvent dénué de preuve, & qui ne tend qu'à émouvoir ? C'eſt que la preuve y eſt ſuppoſée, comme elle l'eſt dans la controverſe, à l'égard des faits avoués & des points de droit convenus. Ainſi, toute *Éloquence* qui ne tendra qu'à émouvoir, aura pour baſe & pour appui, ou une vérité dont perſonne ne doute, ou une vraiſemblace impoſante, ou une illuſion à laquelle on eſt d'accord de ſe livrer.

L'illuſion qui ſuffit à l'*Éloquence* du poète,

ne ſuffit pas de même à l'*Éloquence* de l'orateur. Celle-ci, comme l'autre, eſt quelquefois un art trompeur & menſonger : mais en ſe livrant aux preſtiges de la Poéſie, on ſait qu'on eſt trompé & on conſent à l'être ; au lieu que, par les artifices de l'*Eloquence* proprement dite, on eſt trompé ſans le ſavoir, ſans le vouloir, & malgré ſoi. Il ne s'agit, avec la Poéſie, que d'un plaiſir à ſe donner ; il s'agit, avec l'*Éloquence*, d'un parti ſérieux à prendre : l'une eſt un jeu ; l'autre, une affaire : par l'une on veut donc bien être ſéduit pour un moment ; mais on ne l'eſt par l'autre qu'autant qu'on l'eſt à ſon inſu, & qu'on peut croire ne l'être pas. La Poéſie n'a donc pas beſoin d'une pleine perſuaſion ; mais l'*Éloquence* la demande. Avec une légère apparence de vérité, la Poéſie obtient ſes ſuccès ; l'*Éloquence* manque les ſiens, dès qu'elle laiſſe ſoupçonner le menſonge.

Voilà pourquoi, dans les cauſes mêmes & dans les délibérations qui ſe prêtoient le mieux aux mouvements de l'*Éloquence* pathétique, les Anciens attachoient encore tant d'importance aux moyens de la preuve. Mais ni dans la preuve ils ne perdoient de vûe l'avantage d'agir ſur l'âme, ni dans le pathétique ils ne ceſſoient d'agir ſur l'eſprit & ſur la raiſon. Ils avoient fait du raiſonnement un langage plein de chaleur, & de l'*Éloquence* pathétique un raiſonnement plein de force. Ainſi, ces deux moyens ſe pénétroient l'un l'autre, & ne formoient, comme les ſolides & les fluides du corps humain, qu'un Tout vivant & animé. Ils avoient fait de l'expoſition un tableau frapant & rapide ; & tout ce que l'imagination a de pouvoir ſur l'âme, ils l'y employoient à l'ébranler. Ils avoient fait de la diſcuſſion, de la réfutation des moyens oppoſés, une lutte preſſante, où tous les nerfs & tous les muſcles de l'*Éloquence* étoient tendus, & durant laquelle ni l'adverſaire ni le juge n'avoit le temps de reſpirer. Enfin lorſqu'ils ſembloient avoir épuiſé toute leur force à terraſſer leur ennemi, on les voyoit ſe relever avec une vigueur nouvelle ; & c'étoit alors que ſe déployoient les grands reſſorts du pathétique. Avoir inſtruit, prouvé, réfuté, n'étoit rien : il falloit émouvoir ; *In quo ſunt omnia*, dit Cicéron.

Mais les caractères du pathétique étoient différents, ſelon les genres. Dans le ſublime, il étoit véhément, fulminant, déchirant. Dans le tempéré, il étoit doux, inſinuant, & modeſte avec dignité. Dans l'humble, il étoit timide & ſuppliant ; il faiſoit parler la prière ; il intéreſſoit la pitié ; il obtenoit de douces larmes. Il meſuroit dans tous les trois ſes tentatives à ſes forces, & ne tiroit ſes mouvements que du fond même de la cauſe & des moyens qu'elle lui préſentoit, évitant, comme des écueils, l'enflure & la déclamation.

Dans le genre délibératif, il avoit pour moyens le reproche, l'indignation, la menace : *le reproche* d'inaction, d'inſolence, de lâcheté ; *l'indignation* pour des conſeils perfides, honteux, ou funeſtes ; *la menace* des maux ou des périls dont il falloit ſauver la république, & auxquels l'expoſoit l'oubli de ſes intérêts les plus chers, de ſon ſalut, & de ſa gloire, *&c.*

Dans le genre démonſtratif pour le blâme & pour la louange, comme dans le judiciaire pour l'accuſation & pour la défenſe perſonnelle, il avoit pour moyens les plus vives peintures des vertus & des crimes, du foible dans l'oppreſſion, de l'innocent dans le malheur, du grand homme perſécuté & indignement outragé, de ſes bienfaits, de ſes ſervices, de ſa modeſte ſimplicité, de ſa dignité courageuſe, de ſa conſtance inaltérable, du bien qu'il auroit fait encore & qu'il gémiſſoit de n'avoir pas fait aux ingrats qui le pourſuivoient, de la foule de gens de bien qui s'intéreſſoient à ſon ſort, de l'orgueil de ſes ennemis, de l'inſolence de leur triomphe, de la baſſeſſe de leur jalouſie, de la noirceur de leurs complots, de leurs lâches perſécutions & du ſuccès qu'ils en eſpéroient, du funeſte exemple que donnoit au monde la proſpérité des méchants & la diſgrace des gens de bien, *&c.*

Tels étoient les reſſorts avec leſquels les orateurs grecs & romains renverſoient les opinions, les inclinations, les réſolutions d'une multitude aſſemblée. Auſſi feſoient-ils leur étude la plus ſérieuſe de ces moyens de ſoulever & de calmer les paſſions. On peut le voir dans ces livres de Cicéron, que je ne ceſſerai de citer ; mais on peut le voir encore mieux dans l'uſage qu'il a fait lui-même de ce grand art. *Voyez* ORATEUR, PATHÉTIQUE, PÉRORAISON.

L'homme *éloquent* n'eſt donc ni celui qui produit une longue ſuite d'idées, qui les claſſe, qui les enchaîne, qui les énonce avec clarté, juſteſſe, & bienſéance ; ni celui qui les agrandit en les développant ; ni encore celui qui les pare des grâces de l'élocution, qui les anime par des figures, qui les colore par des images, & qui, par le charme du nombre, flatte l'oreille en même temps qu'il ſéduit l'imagination : c'eſt celui qui poſſède & met en œuvre tous ces talents ; & qui, en même temps, du côté de l'âme, connoît bien le fort & le foible ou du juge ou de l'auditoire, ſait toucher à l'endroit ſenſible, & faire mouvoir à ſon gré tous les reſſorts des paſſions.

Inſtruire eſt la première de ſes fonctions ; mais elle lui eſt commune avec le philoſophe, l'hiſtorien, *&c.* : & toutes les fois qu'il ne s'agit que d'une vérité de fait ou de ſpéculation, qui n'intéreſſe que l'entendement & qui ne touche point aux affections de l'âme, quelque ſenſible & lumineuſe qu'en ſoit l'expoſition, quelque ingénieuſe & preſſante qu'en ſoit la preuve, ce n'eſt point là de l'*Éloquence*. Répandez-y toutes les fleurs d'une imagination brillante, toutes les grâces de l'eſprit, tous les charmes du ſtyle : vous ſerez le plus agréable des rhéteurs, le plus ſéduiſant des ſophiſtes, le plus attrayant des philoſophes ; vous ne ſerez pas *éloquent*. Ce n'eſt qu'autant que la

Digitized by Google

vérité a un côté moral, un intérêt humain, que l'*Éloquence* peut s'en ſaiſir & la manier à ſon gré. Locke & Malebranche auroient été ridicules, s'ils avoient affecté le langage oratoire dans l'analyſe des facultés de l'entendement humain, & dans leurs ſpéculations ſur l'origine de nos idées. Les rhéteurs méconnoiſſoient leur art, lorſqu'ils faiſoient pérorer leurs diſciples ſur la figure de la terre & ſur la grandeur du ſoleil. Nos Académies l'ont méconnu de même, lorſque, pour leurs prix d'*Éloquence*, elles ont propoſé des problêmes de Métaphyſique, où il n'y avoit rien d'intéreſſant pour l'âme, & qui n'étoient pour l'eſprit lui-même qu'un objet de curioſité.

Celui qui veut être *éloquent* ſur une queſtion générale & abſtraite, doit donc ſavoir la paſſionner, je veux dire la rapprocher de nos affections morales, ſous quelque rapport qui intéreſſe, ou tel homme, ou tels hommes, ou l'homme en général: alors il en fait une cauſe, & cette cauſe eſt ſuſceptible des mouvements de l'*Éloquence*. Sans cela, tout ce que l'on fait pour l'animer n'eſt que de la déclamation.

Tant que l'on n'a recommandé aux femmes de nourrir leurs enfants, que comme un uſage ſalutaire; ce précepte, réduit à ſes raiſons phyſiques, n'a eu rien de commun avec l'*Éloquence*. Rouſſeau l'a pris du côté moral; il a oppoſé la nature & les ſaints devoirs de la maternité à l'opinion, à l'uſage, aux prétextes du luxe & de la molleſſe; il en a fait un objet ſacré: & il eſt devenu l'avocat de l'enfance & des bonnes mœurs.

Quoi de moins favorable à l'*Éloquence* que l'adminiſtration économique d'un État? On en a fondé la théorie ſur des principes d'humanité, d'équité, de bonne morale; & des calculs ont été *éloquents*. Celui de la durée moyenne de la vie eſt triſtement & froidement aride ſous la plume d'un naturaliſte: qu'un homme *éloquent* s'en empare, & qu'il en faſſe réſulter la folie des longues eſpérances, des projets vaſtes, des tourments de l'ambition, des anxiétés de l'avarice, des prodigalités d'un temps ſi court, ſi précieux; cette vérité de ſpéculation s'anime & devient pathétique.

Il faut indiſpenſablement des ennemis à l'*Éloquence*; & que l'auditeur ſoit en cauſe, ou qu'il ne ſoit que juge entre l'orateur & ſon antagoniſte, on doit toujours par quelque endroit l'intéreſſer au ſuccès du combat. C'eſt là le propre de l'*Éloquence*. Une opinion ſans influence, un préjugé ſans paſſion, n'eſt pas un adverſaire digne d'elle; en paſſant elle le terraſſe. Mais c'eſt aux affections humaines qu'elle réſerve ſes grands efforts; plus elles ſemblent indomptables, plus elle s'applaudit d'avoir à les dompter: on croit voir le chien d'Alexandre, qui demeure tranquile & couché ſur l'arène, tant qu'on ne lui oppoſe que des animaux ordinaires, & qui ſe lève & s'anime au combat, dès qu'il voit paroître un lion.

L'*Éloquence*, qui, ſur toute choſe, doit ſavoir inſtruire & prouver, ne ſe réduit donc pas à ces moyens vulgaires; quelquefois même ils lui ſont inutiles, & l'évidence ou du fait ou du droit ne lui laiſſe rien à prouver. Dans la défenſe de Ligarius, Cicéron convenoit de tout. Mais il falloit fléchir Céſar; il falloit lui faire trouver plus de gloire & plus de plaiſir dans l'exercice de ſa clémence que dans l'uſage de ſon pouvoir. Que fait l'orateur? Il ne s'arrête pas à prouver à Céſar qu'il eſt plus beau & plus digne de lui de pardonner que de punir; c'eſt par l'endroit ſenſible qu'il l'attaque. *Ôter la vie*, lui dit-il, *eſt un pouvoir que l'homme partage avec les plus féroces & les plus vils des animaux: l'accorder & la conſerver, c'eſt ce qui l'approche des dieux.* Il lui fait l'éloge le plus touchant de la clémence; & c'eſt à la peinture raviſſante & ſublime de la plus belle des vertus, que le décret lui tombe de la main.

Il eſt des cauſes dont le ſuccès tient uniquement à la preuve ou du fait ou du droit, & dans leſquelles les relations morales, les affections humaines, rien qui touche à l'âme du juge ou de l'auditeur ne ſauroit influer; celles-là ſont évidemment inacceſſibles à l'*Éloquence*; ce n'eſt que de la plaidoirie.

Suppoſez, par exemple, que la querelle de Clodius & de Milon ſe fût paſſée entre deux hommes du commun; tout ſe fut réduit à ſavoir lequel des deux avoit attaqué l'autre & lui avoit tendu des embuches: alors ſans doute l'adreſſe & la vigueur du raiſonnement eût été le talent néceſſaire à la cauſe, mais il n'eût fallu pour cela qu'un habile dialecticien; & ce n'eſt qu'autant que Milon a été juſques là un citoyen recommandable, & Clodius un ſcélérat, que le génie de l'orateur, après avoir épuiſé les reſſources du raiſonnement dans la preuve, a pu déployer avec *Éloquence* les grands reſſorts de l'émotion.

Par la même raiſon, de deux cauſes contraires, l'une doit être naturellement plus que l'autre avantageuſe à l'*Éloquence*; & il s'en faut bien que ce ſoit toujours celle dont le bon droit eſt le plus apparent, & pour laquelle tous les eſprits ſont d'abord le mieux diſpoſés. Contre l'évidence abſolue, il n'y a peut-être point d'*Éloquence*; mais pour l'évidence abſolue, il y en auroit encore moins. C'eſt au milieu du doute & des difficultés que l'art de l'orateur s'exerce & ſe ſigoale; & ſon grand avantage eſt d'avoir de grands obſtacles à ſurmonter. Le difficile, qui n'eſt pas impoſſible, eſt le beau champ de l'*Éloquence*.

Ainſi, dans les queſtions problématiques, ce n'eſt pas toujours l'avantage de la vérité qu'elle cherche, mais l'avantage de l'intérêt.

Que les Sciences & les Lettres ayent fait du bien à l'humanité, celui qui le ſoutient n'a preſque rien d'intéreſſant à dire: une amplification

froide & quelques beaux dèvelopements ſont tout ce qu'il en peut tirer; & avec une élocution brillante, il n'y ſera qu'un bon rhétoricien. Au contraire, que l'on ſoutienne que les Sciences & les Lettres ont été nuiſibles au genre humain, il n'y a qu'un ſophiſme à tourner, à manier avec adreſſe, pour donner le change aux eſprits, & pour faire de ce paradoxe une thèſe très-*éloquente*. On y rappellera tous les temps où les Lettres & les Sciences ont fleuri: & comme ces temps ſont auſſi des temps d'opulence & de luxe, d'ambition & d'avarice, de molleſſe & de corruption; ce raport de coèsiſtence jetera la confuſion entre les effets & les cauſes; on attribuera au progrès des lumières les ſuites naturelles de la proſpérité; & tous les maux que les richeſſes, l'oiſiveté, l'orgueil, la cupidité ont produits, on les fera retomber ſur les Lettres; on déguiſera la misère & l'abrutiſſement de l'homme ſauvage; on diſſimulera la férocité, l'atrocité de l'homme barbare; & défenſeur de la nature dans ſon état de liberté, d'égalité, d'indépendance, on aura mis l'*Éloquence* aux priſes avec toutes les paſſions qu'engendre la ſociété. Voilà comment d'une queſtion un homme adroit fait une cauſe, & nous diſtrait des vices de la preuve par l'intérêt dont il anime des ſophiſmes ingénieux.

Entre le froid raiſonnement & les mouvements pathétiques, il eſt une *Éloquence* douce, qu'on appelle Inſinuation. Ce fut à ce talent de ménager, d'apprivoiſer, de ſe concilier les eſprits, que Cicéron dut l'etonnant ſuccès de l'Oraiſon contre la loi agraire: & c'eſt le genre le plus convenable & le plus néceſſaire au Barreau moderne; non pas pour ſéduire les juges, mais pour ne jamais les bleſſer, ni dans leurs opininns, ni dans leurs ſentiments; danger auquel des cauſes délicates, ou odieuſes en apparence, expoſeroient ſouvent un plaideur inconſidéré.

La Magiſtrature eſt encore parmi nous l'ordre de la ſociété où les mœurs ſont les plus ſévères; & le Public, devant ſes tribunaux, prend ſon eſprit & devient lui-même délicat ſur les bienſéances. Or dans preſque tontes les grandes cauſes les bienſéances ſont compromiſes. C'eſt une femme qui ſe plaint des duretés, des violences, des déſordres de ſon époux; c'eſt un fils méconnu ou déshérité par ſon père; c'eſt une fille dépouillée ou déſavouée par ſa mère; c'eſt un homme foible & obſcur que le crédit & la mauvaiſe foi d'un homme en dignité ſont périr de misère & réduiſent au déſeſpoir. Alors, ſans perdre de ſa force, l'*Éloquence* a beſoin de prudence & d'adreſſe; & plus l'orateur ſe réſerve de véhémence & de vigueur, pour faire ſentir à l'homme injuſte, ou à l'homme dénaturé, les cruautés dont il l'accuſe, plus il doit ſe montrer timide, reſpectueux, craintif avant que de les révéler: ce ne doit être que l'excès & la violence du mal qui lui arrachent des plaintes. La modeſtie d'une épouſe, le reſpect d'un enfant, ſa piété, ſon amour même, doivent tour à tour adoucir l'amertume de ſes reproches, & augmenter celle de ſes regrets: ſans ceſſe approfondir la plaie, & ſans ceſſe y verſer du baume; tel eſt l'artifice de cette *Éloquence*, qui ſemble vouloir tout adoucir, &qui ne diſſimule rien. *Voyez* Insinuation.

Cette *Éloquence* règne avec moins d'artifice dans tous les écrits vertueux qui ont du charme & de l'intérêt. C'eſt l'*Éloquence* du Télémaque. Elle n'a point ces mouvements paſſionnés qui ſont pour l'orateur comme ſes forces de réſerve, ſes machines pour ébranler & renverſer les grands obſtacles, ou, comme les appelle Cicéron, ſes *torches* pour tout embraſer, *dicendi faces*. Mais auſſi l'*Éloquence* n'a-t-elle pas toujours des boulevarts à ruiner, ni un incendie à répandre. Sans exciter dans les eſprits, ni la terreur, ni la compaſſion, ni l'indignation, ni la colère, ni la haine, ni l'ardeur du reſſentiment, du dépit, & de la vengeance, ni les ſoulèvements de l'orgueil irrité, ni les ſecrets murmures de l'envie; elle ſait nous mener, par des pentes imperceptibles, au but de la perſuaſion; & cette douce violence qu'elle fait à l'opinion, à l'inclination, à la volonté même, n'en eſt pas moins inévitable: c'eſt une plus douce magie, mais dont le charme ôte juſqu'à l'envie de ne pas s'y laiſſer ſurprendre, & qui ne laiſſe ni prévoir ni craindre les enchantements. Cette *Éloquence*, dont le juge même le plus intègre & le plus ſage ne ſe méfie pas aſſez; cette *Éloquence* des ſyrènes, contre laquelle il ne faut pas moins que les précautions d'Ulyſſe, tient au moins la ſeconde place parmi les talents de l'orateur, & met le genre tempéré bien près du genre pathétique & ſublime. L'homme pleinement *éloquent* eſt donc celui qui, non ſeulement dans différentes cauſes, mais dans la même cauſe, ſur le même ſujet, ſelon l'effet qu'il veut produire, ſait employer l'un & l'autre moyen & les employer à propos.

Ainſi, lorſqu'on a dit que l'*Éloquence* étoit dans l'âme, on a dit une vérité; mais on ne l'a dite qu'à demi. L'*Éloquence* eſt dans l'âme comme la force du corps eſt dans les muſcles. Mais l'adreſſe & l'agilité ſont pour la force des avantages: l'une lui apprend à ſe déployer habilement; l'autre, avec promptitude: & comme l'athlète bien exercé, qui ſait prendre ſes temps, choiſir ſes attitudes, & régler tous ſes mouvements, ne perd aucun de ſes efforts, tandis qu'un adverſaire plus robuſte que lui ſe fatigne & s'épuiſe en vain; de même l'orateur qui ſait ménager ſes moyens, les diriger, en faire uſage, finit par terraſſer celui qui prodigue au haſard & ſans réſerve tous les ſiens.

On a dit que l'*Éloquence* n'étoit jamais que momentanée: c'eſt ce que je ne puis penſer. Dans un écrit philoſophique où la raiſon domine, & qui donne rarement lieu au langage du ſentiment, plus rarement encore aux mouvements de l'âme, l'*Éloquence* n'aura que des moments, j'en conviens. Il eſt vrai de même que, dans l'Hiſtoire,

les traits, les morceaux d'*Éloquence* ne brillent que par intervalle, & comme des éclairs rapides & brûlants; mais ces traits ſont de l'*Éloquence*, & ne ſont pas l'*Éloquence*. Celle-ci eſt un art comme l'Architecture, & ſon ouvrage eſt un édifice.

Un ligueur va tuer le cardinal de Retz d'un coup de piſtolet. *Ah! malheureux, ſi ton père te voyoit!* lui dit le cardinal; & ces mots, inſpirés par le génie de la néceſſité, déſarment l'aſſaſſin.

Miſérable! oſerois-tu bien tuer Caïus-Marius? dit d'un air & d'une voix terrible cet illuſtre proſcrit au gaulois qui va le frapper; & le gaulois épouvanté s'enfuit en criant, *Je ne puis tuer Caïus-Marius.* Ainſi, lorſque l'effet de l'*Éloquence* doit être ſoudain & rapide, elle réſide dans quelques mots; & c'eſt alors qu'elle eſt ſublime.

Derar eſt mort! s'écrioient les arabes, éperdus de frayeur d'avoir vu tomber leur Général. *Qu'importe que Derar ſoit mort?* leur dit Rafi, l'un de leurs capitaines; *Dieu eſt vivant & vous regarde;* & il les ramène au combat.

Mes enfants, les blancs vous regardent, diſoit le marquis de Saint Pern à Crevelt, en parcourant la ligne des grenadiers de France, expoſés au feu du canon; & aucun d'eux ne remua.

Ce ſont là ſans doute des traits d'*Éloquence*, des mots ſublimes, ſi l'on veut: mais ces mots, ces traits *éloquents*, qui ont ſuffi quelquefois pour ſoulever un peuple, pour rallier une armée, pour faire tomber le poignard de la main d'un ſcélérat, n'auroient pas ſuffi à Cicéron pour amener le peuple romain à renoncer au partage des terres, ni à Démoſthène pour ſoulever les athéniens contre Philippe, ni à Maſſillon pour produire l'effet du ſermon du pécheur mourant ou du petit nombre des élus.

Une paſſion violente ſe réprime par un mouvement de paſſion plus violent encore; & ce n'eſt pas ce que l'*Éloquence* a de plus difficile à faire: c'eſt aux paſſions ſourdes & lâches, comme l'envie & la peur, qu'elle a de la peine à oppoſer, ou des ſtimulants aſſez forts, ou des contrepoiſons d'une vertu aſſez active. C'eſt pour ranimer des cœurs éteints, pour rendre l'eſpérance à des âmes rebutées par le malheur, la réſolution à des eſprits glacés, le courage à des hommes abattus de molleſſe; c'eſt pour faire ſentir l'aiguillon de la honte & celui de la gloire, à des peuples dont la ſeule reſſource eſt l'audace & le déſeſpoir; c'eſt pour tirer un auditoire, une multitude aſſemblée, d'un état d'indolence, de ſtupeur, ou de léthargie, & la porter à l'inſtant à de grandes réſolutions; c'eſt pour forcer l'orgueil jaloux à fléchir devant le mérite, & l'envie à lui pardonner, que l'*Éloquence* même aura beſoin de raſſembler toutes ſes forces: & ce n'eſt point avec quelques mots; c'eſt par une longue ſuite de mouvements & par une impulſion pareille à celle du torrent qui ébranle & ruine ſa digue avant de la renverſer, qu'elle peut parvenir à vaincre ces obſtacles. Cependant elle n'eſt encore aux priſes qu'avec la nature; que ſera-ce lorſqu'elle aura, non ſeulement les paſſions & les vices du cœur humain à combattre & à ſurmonter, mais une *Éloquence* oppoſée, inſidieuſe ou véhémente, qui aura ſu captiver, ranger de ſon parti les affections du cœur humain, & ſes paſſions, & ſes vices? Certes, il eſt impoſſible d'imaginer une épreuve où l'art (je ne dis pas aſſez, car aucun art n'y peut ſuffire), où le génie & l'art réunis au plus haut degré d'intelligence & de vigueur trouvent mieux à ſe ſignaler. Or telles ſont, dans leur plénitude, les fonctions de l'*Éloquence*. Et de là vient que l'orateur Antoine, après s'en être fait un modèle intellectuel auſſi accompli qu'il avoit pu le concevoir, diſoit n'avoir jamais connu d'hommes pleinement *éloquents*.

Il eſt donc vrai que, dans l'œuvre oratoire, ce talent d'agir à la fois ſur les eſprits & ſur les âmes, ne ſe réduit pas à quelques mots épars, à quelques élans paſſagers; qu'il conſiſte à tout diſpoſer pour produire un effet commun, à tout diriger vers un but & vers le but qu'on ſe propoſe. Ainſi, que le génie invente les moyens; que l'art, qui n'eſt que le bon ſens éclairé par l'expérience, les diſtribue & les employe; que l'eſprit & l'âme s'accordent pour faire concourir enſemble tout ce que l'un a de lumières, tout ce que l'autre a de chaleur; que l'inſinuation ſe gliſſe dans la preuve; que le pathétique l'anime; que la preuve, à ſon tour & réciproquement, communique ſa force au pathétique & donne plus d'accès à l'inſinuation: l'œuvre oratoire ne ſera plus qu'une machine bien compoſée, dont toutes les piéces, également finies, étroitement liées & engrainées l'une dans l'autre, contribueront à exécuter une ſeule & même action. *Voyez* ÉLOQUENCE POÉTIQUE, ORATEUR, PATHÉTIQUE, PREUVE, *&c.* (*M. MARMONTEL.*)

ENTHOUSIASME, ſ. m. En parlant de l'imagination, j'ai donné une idée de l'*Enthouſiaſme* poétique. Je ne ſerai ici que la développer & l'étendre à toutes les productions de l'eſprit qui ſuppoſent, ou une illuſion profonde du côté de l'imagination, ou une violente émotion du côté de l'âme. L'*Enthouſiaſme*, dit Plutarque, *étoit l'effet de cet eſprit divin qui s'emparoit de la Pythoniſſe:* de là l'*Enthouſiaſme* des poëtes qui ſe prétendoient inſpirés.

C'étoit à l'Ode que l'*Enthouſiaſme* ſembloit appartenir; & cependant rien de plus rare, même chez les Anciens, que des odes où l'imagination & l'âme du poëte ſoient frappées de ce délire. A peine en trouvons-nous un ſeul exemple dans Pindare; & les plus belles odes d'Horace, *Carlo tonantem*, &c, *Delicta majorum*, &c, portent plus tôt le caractère d'une éloquence véhémente, que de l'ivreſſe poétique. Il eſt bien vrai que les

images & les mouvements de l'âme s'y succèdent rapidement, mais sans aucun désordre; & dans celles où le poëte affecte du délire, *Justum & tenacem*, &c, *Descende cœlo*, &c, c'est plus tôt le délire d'une imagination exaltée, que celui d'une âme profondément émue. Or c'est ici l'espèce d'*Enthousiasme* le plus favorable au génie & le plus fécond en beautés,

L'*Enthousiasme*, dans l'écrivain, est donc un délire factice, ou une passion volontaire : un délire, lorsque, par l'attention & la contention de l'esprit, on se frape soi-même de l'image de son objet presque aussi vivement & aussi fortement qu'on le seroit de la réalité; une passion, lorsqu'en se pénétrant de la situation, du caractère, des sentiments du personnage qu'on fait agir & parler ou à la place duquel on se met soi-même, on parvient à lui ressembler comme si on avoit pris son âme.

J'ai entendu dire au fameux comédien Garrick, qu'à Londres, à l'hôpital des fous, il avoit vu un malheureux père, dont toute la folie consistoit à se retracer sans cesse le moment où, du haut d'un balcon, en jouant avec son enfant qu'il tenoit dans ses bras, il l'avoit laissé tomber dans la rue & l'avoit vu écrasé sous ses yeux. Il croyoit le tenir encore : il le pressoit contre son sein, le regardoit de l'œil le plus tendre, lui sourioit, le caressoit; & tout à coup, par un tressaillement terrible, exprimant l'action de la chute, il jetoit un cri déchirant & s'abîmoit dans sa douleur. Cette pantomime, que le malheureux répétoit à toutes les heures, & que Garrick imitoit si bien qu'on n'en pouvoit soutenir la vûe, nous fait sentir combien l'*Enthousiasme* peut ressembler à la folie. Car c'est presque ainsi que le poëte s'affecte de ce qu'il veut feindre; & son *Enthousiasme* est pour le moment une affection presque aussi profonde que si la cause en étoit véritable. Il est ému, saisi, tremblant; son cœur se serre, ses larmes coulent, il frémit d'horreur, il s'enflamme ou de colère ou de vengeance, il se transporte d'indignation, il est suffoqué de douleur; rien de tout ce qui l'environne ne le distrait, ne le détrompe; son âme est toute à son objet; & cette fixité d'idée, cette tension de tous les organes du sentiment occupés d'un objet unique, cette situation, dis-je, si elle étoit continue & indépendante de sa volonté, ne seroit autre chose que folie ou fureur.

Le peintre Vernet, sur un vaisseau battu d'une horrible tempête, s'étant fait attacher au mât, & tout occupé à dessiner le mouvement des vagues, leurs replis, leur écume, & les feux de la foudre, qui, à sillons redoublés, déchiroient le sein des nuages, ne cessoit de crier à chaque instant : *Ah! que cela est beau!* tandis qu'autour de lui tout frémissoit du danger qu'il ne voyoit pas. Telle est la préoccupation de l'esprit dans l'*Enthousiasme* : celle de l'âme est encore plus forte; & c'est de cette illusion profonde & absorbante que sortent ces grandes pensées, ces mouvements extraordinaires & pourtant naturels, ces traits inouïs & sublimes, dont la vérité nous saisit & nous pénètre en même temps que leur nouveauté nous étonne, & qui sont les prodiges du génie inventeur.

Telle devoit être la situation de l'âme de Milton, lorsqu'il faisoit dire à Satan, parlant de Dieu : *Il nous a rendus si malheureux, que nous n'avons plus à le craindre. Il est le Dieu du bien, & moi je serai le Dieu du mal.* Il falloit être Satan lui-même par la pensée, pour inventer son imprécation au Soleil; il falloit le voir, comme réellement sortir de l'abîme enflammé, pour le peindre *élevant son front cicatrisé par la foudre.*

Mais sans parler d'un merveilleux aussi transcendant & aussi rare, il falloit être Camille elle-même, pour inventer ses imprécations; Orosmane, pour exprimer les transports de sa jalousie; Hermione, pour s'agiter de ces mouvements tumultueux d'amour, de dépit, de vengeance, & de douce compassion.

Où suis-je? qu'ai-je fait? que dois-je faire encore?
Quel transport me saisit? quel chagrin me dévore?
Errante & sans dessein, je cours dans ce palais:
Ah! ne puis je savoir si j'aime ou si je hais?
Le cruel! de quel œil il m'a congédiée,
Sans pitié, sans douleur au moins étudiée!
Ai-je vu ses regards se troubler un moment?
En ai-je pu tirer un seul gémissement?
Muet à mes soupirs, tranquile à mes alarmes,
Sembloit-il seulement qu'il eût part à mes larmes?
Et je le plains encore & pour comble d'ennui,
Mon cœur, mon lâche cœur s'intéresse pour lui!
Je tremble au seul penser du coup qui le menace;
Et prête à me venger, je lui fais déja grâce!
Non, ne révoquons point l'arrêt de mon courroux;
Qu'il périsse: aussi bien il ne vit plus pour nous.
Le perfide triomphe & se rit de ma rage;
Il pense voir en pleurs dissiper cet orage;
Il croit que, toujours foible & d'un cœur incertain,
Je parerai d'un bras les coups de l'autre main.
Il juge encore de moi par mes bontés passées.
Mais plus tôt le perfide a bien d'autres pensées:
Triomphant dans le temple, il ne s'informe pas
Si l'on souhaite ailleurs sa vie ou son trépas;
Il me laisse, l'ingrat! ces embarras funeste.
Non, non, encore un coup, laissons agir Oreste,
Qu'il venge, puisqu'enfin il a dû le prévoir;
Et puisqu'il m'a forcée enfin à le vouloir.
A le vouloir! Eh! quoi! c'est donc moi qui l'ordonne?
Sa mort sera l'effet de l'amour d'Hermione!
Ce prince, dont mon cœur se faisoit autrefois
Avec tant de plaisir redire les exploits,
A qui même en secret je m'étois destinée
Avant qu'on eût conclu ce fatal hymenée!

Je

Je n'ai donc traverſé tant de mers, tant d'États,
Que pour venir ſi loin préparer ſon trépas,
L'aſſaſſiner, le perdre? &c.

On ſemble avoir, dans tous les temps, réſervé l'*Enthouſiaſme* à la Poéſie. Mais l'orateur n'a-t-il jamais lui-même aucune illuſion à ſe faire, aucun perſonnage à revétir qui ne ſoit pas le ſien? Et lorſque, chargé de la cauſe d'un malheureux, il va exciter en ſa faveur l'indignation, la compaſſion, ou d'un juge ou de tout un peuple, eſt-il naturellement aſſez ému? l'eſt-il comme il le veut paroître? & n'a-t-il jamais beſoin lui-même de ſe transformer, comme le poète, pour ſe mettre à la place de ſon client? La péroraiſon pour Milon n'eſt elle pas une ſcène auſſi artificiellement conçue que celle de Priam aux pieds d'Achille? & pour l'écrire avec tant d'éloquence, n'a-t-il pas fallu que Cicéron ait ſu s'affecter, s'émouvoir, ſe paſſionner, ainſi qu'Homère? Éprouvoit-il, dans l'état naturel de ſon eſprit & de ſon âme, tous les mouvements qu'il exprime? & dans cette ſuppoſition ſi éloquente, où il introduit Milon, s'écriant: « Oui, Citoyens, c'eſt moi qui ai tué Clodius; » ſes fureurs, que nous n'avions pu réprimer, ni par » nos lois, ni par la ſévérité de nos jugements, » ce fer & cette main les ont écartées de vos » têtes. C'eſt par moi que le droit, l'équité, les » lois, la liberté, la pudeur, l'innocence ſont » en ſûreté dans notre ville, *&c* ». Lorſque, s'adreſſant aux choſes ſaintes que Clodius avoit violées, il s'écrie: « C'eſt vous que j'atteſte & » que j'implore, Collines des albains, Bois ſacrés, » Autels antiques & toujours révérés, que ſa dé» mence a renverſés & détruits, pour élever ſur » vos ruines les monuments de ſon luxe inſenſé ». Lorſqu'il met en ſcène ſon client, & qu'il le fait parler avec une dignité ſi touchante, ou qu'il prend lui-même la place de Milon, & ſemble vouloir ſe dévouer pour lui: *Nunc me una conſolatio ſuſtentat, quod tibi, T. Anni, nullum à me amoris, nullum ſtudii, nullum pietatis officium defuit. Ego inimicitias potentium pro te appetivi: ego meum ſæpe corpus & vitam objeci armis inimicorum tuorum: ego me plurimis pro te ſupplicem abjeci: bona, fortunas meas ac liberorum meorum in communionem tuorum temporum contuli. Hoc denique ipſo die, ſi qua vis eſt parata, ſi qua dimicatio capitis futura, depoſco. Quid jam reſtat? quid habeo quod dicam, quod faciam pro tuis in me meritis, niſi ut eam fortunam, quæcumque erit tua, ducam meam? Non recuſo, non abnuo; voſque obſecro, Judices, ut veſtra beneficia, quæ in me contuliſtis, aut in hujus ſalute augeatis, aut in ejuſdem exitio occaſura eſſe videatis.* Peut-on, dans ces images & dans ces mouvements, méconnoître cette action de l'âme ſur elle-même, & cette faculté qu'elle a d'exalter ſes ſentiments & ſes penſées, qui eſt le caractère de l'*Enthouſiaſme*?

Il eſt bien vrai que, dans le poète, il n'a qu'un objet fantaſtique & qu'il ſuppoſe l'illuſion; au lieu que, dans l'orateur, c'eſt la réalité, c'eſt la vérité qui l'anime: mais ſoit la vérité, ſoit la feinte, ni l'une ni l'autre ne produiroient dans la penſée & le ſentiment ce degré d'énergie, de chaleur, & de véhémence, ſans l'attention profonde que le génie & l'âme donnent à leur objet lorſqu'ils veulent s'en pénétrer.

L'*Enthouſiaſme* eſt donc volontaire dans l'orateur comme dans le poète; & l'orateur lui-même a ſouvent beſoin, pour ſe rendre préſente la vérité dans toute ſa force, de réaliſer, comme le poète, l'objet de ſa penſée, de croire voir ce qu'il ne voit pas, d'animer ce qui ne peut l'être, de revétir un caractère qui n'eſt pas le ſien, d'emprunter une âme étrangère, en un mot, de ſe transformer par un effort d'illuſion qui ne diffère plus en rien de l'*Enthouſiaſme* poétique.

Que ſi l'on veut, pour le mieux concevoir, s'en faire une image familière, on n'aura qu'à ſe rappeler ce qu'on a cent fois éprouvé ſoi-même au ſpectacle. Dans l'illuſion où l'on eſt plongé, on oublie preſque abſolument tout ce qui pourroit la détruire; on eſt tranſporté en idée dans le lieu de la ſcène; on ſe croit préſent à l'action: ce n'eſt plus l'actrice & l'acteur que l'on voit; c'eſt Cléopâtre, Antiochus, Rodogune; on croit même voir le poiſon dans la coupe; on frémit au moment où Antiochus l'approche de ſes lèvres; & ceux qui, comme les enfants, ont l'imagination plus vive, ſont prêts à lui crier que la coupe eſt empoiſonnée. La même choſe à peu près arrive autour de la chaire d'un orateur, lorſque, par des figures hardies & frapantes, il rend comme préſente aux yeux quelque vérité redoutable. Lorſque Maſſillon prêcha pour la première fois ſon fameux ſermon du petit nombre des élus, il y eut un endroit, dit Voltaire, où un tranſport de ſaiſiſſement s'empara de tout l'auditoire; preſque tout le monde ſe leva à moitié par un mouvement involontaire; le murmure d'acclamation & de ſurpriſe fut ſi fort, qu'il troubla l'orateur.

Or cette préoccupation preſque abſolue de la penſée, cette émotion profonde des eſprits & de l'âme, que vous cauſe l'impreſſion de la vérité que le poète repréſente, ou de la vérité que l'orateur exprime, ſuppoſez-la dans le poète, dans l'orateur lui-même au moment qu'il compoſe & qu'il s'eſt pénétré de ſon objet: c'eſt ce dernier degré d'illuſion que l'on appelle *Enthouſiaſme*, & il s'opère à peu près de même. Car on peut alors conſidérer l'imagination de l'auteur, comme le théâtre où le tableau ſe peint, où l'action ſe repréſente; & ſon âme, comme le ſpectateur qui ſe livre à l'illuſion & qui s'affecte vivement des paſſions qui animent la ſcène. Ainſi, dans ces moments, l'homme de génie eſt comme double; & il reſſemble au ſculpteur de la Fable, à la fois trompeur & trompé.

On appelle auſſi *Enthouſiaſme* le délire ou la paſſion véritable qui ſe communique d'un homme à l'autre, & quelquefois à tout un peuple, lorſqu'une imagination exaltée ſe rend maîtreſſe des eſprits, & qu'ils ſont violemment émus des tableaux qu'elle leur préſente : & on le dit également des effets de l'erreur & de ceux de la vérité ; plus ſouvent même de l'erreur, parce que le menſonge a plus ſouvent recours à l'Éloquence paſſionnée. Mahomet a fait des *enthouſiaſtes*, Socrate n'en fit point. De grands exemples ou de grandes leçons inſpirent pourtant quelquefois l'*Enthouſiaſme* de la vertu & de la gloire. L'eſprit de la ſecte ſtoïque fut l'*Enthouſiaſme* de la vertu. Le génie de l'ancienne Rome fut l'*Enthouſiaſme* de la patrie. (*M.* MARMONTEL.)

ÉPITHÈTE. ſ. f. En Éloquence & en Poéſie on appelle *Épithète* un adjectif, ſans lequel l'idée principale ſeroit ſuffiſamment exprimée, mais qui lui donne ou plus de force, ou plus de nobleſſe, ou plus d'élévation, ou quelque choſe de plus fin, de plus délicat, de plus touchant, ou quelque ſingularité piquante, ou une couleur plus riante & plus vive, ou quelque trait de caractère plus ſenſible aux yeux de l'eſprit.

Un adjectif, ſans lequel l'idée ſeroit confuſe, incomplète, ou vague, & qui ne fait que l'éclaircir, la décider, la circonſcrire, n'eſt donc pas ce qu'on entend par une *Épithète*. Ainſi, lorſqu'on dit, par exemple, *L'homme juſte eſt en paix avec lui-même & avec les autres ; L'homme ſage eſt libre dans les fers : juſte* & *ſage* ſont des adjectifs, mais ne ſont pas des *Épithètes*. Celles-ci ſont dans le langage oratoire & poétique, comme ſont, dans l'uſage de la vie, ces biens ſurabondans, & dont Voltaire a dit,

Le ſuperflu, choſe très-néceſſaire.

Mais ce luxe d'expreſſion a ſes bornes tout comme l'autre ; & une *Épithète* qui, dans le ſtyle, ne contribue à donner à la penſée, ni plus de beauté, ni plus de force, ni plus de grâce, eſt un mot paraſite : *obſtat quidquid non adjuvat* ; c'eſt un principe univerſel qu'il ne faut jamais perdre de vûe dans l'uſage des *Épithètes*. Lorſqu'elles ſont froides ou ſurabondantes, elles reſſemblent à ces braſſelets & à ces colliers qu'un mauvais peintre avoit mis aux Grâces.

Quelques exemples vont faire diſtinguer les *Épithètes* bien ou mal employées.

Deſcription du lit du tréſorier de la Sainte-Chapelle, dans le Lutrin.

Dans le réduit *obſcur* d'une alcove *enfoncée*,
S'élève un lit de plume à *grands frais amaſſée*.
Quatre rideaux *pompeux*, par un double contour,
En défendent l'entrée à la clarté du jour.
Là, parmi les douceurs d'un *tranquile* ſilence,
Règne ſur le duvet une *heureuſe* indolence.
C'eſt là que le prélat, muni d'un déjeûner,
Dormant d'un *léger* ſomme, attendoit le dîner.
La jeuneſſe *en ſa fleur* brille ſur ſon viſage ;
Son menton ſur ſon ſein deſcend à double étage ;
Et ſon corps *ramaſſé* dans ſa *courte* groſſeur,
Fait gémir les coutins ſous ſa *molle* épaiſſeur.

Dans ce modèle de la verſification françoiſe, on voit qu'aucune des *Épithètes* que j'indique n'étoit abſolument néceſſaire au ſens, mais qu'il n'y en a pas une qui n'ajoûte à l'image.

Récit de la mort d'Hippolyte, dans la tragédie de Phèdre.

Ses *ſuperbes* courſiers qu'on voyoit autrefois,
Pleins d'une ardeur ſi noble, obéir à ſa voix,
L'œil morne maintenant *& la tête baiſſée*,
Sembloient ſe conformer à ſa *triſte* penſée.
Un *effroyable* cri, ſorti du ſein des flots,
Des airs en ce moment a troublé le repos ;
Et du ſein de la terre une voix *formidable*
Répond, en gémiſſant, à ce cri *redoutable*.
Juſqu'au fond de nos cœurs notre ſang s'eſt glacé :
Des courſiers *attentifs* le crin s'eſt hériſſé.
Cependant ſur le dos de la plaine *liquide*
S'élève à gros bouillons une montagne *humide* :
L'onde approche, ſe briſe, & vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume un monſtre *furieux*.
Son front *large* eſt armé de cornes *menaçantes*,
Tout ſon corps eſt couvert d'écailles *jauniſſantes* :
Indomptable taureau, dragon *impétueux*,
Sa croupe ſe recourbe en replis *tortueux*.

Parmi les *Épithètes* dont ces vers ſont remplis, les unes ſont néceſſaires, comme *liquide* & *humide*, ſans leſquels *plaine* & *montagne* ne diroient rien ; ce ne ſont là que des adjectifs : les autres, moins indiſpenſables, ne laiſſent pas de tenir encore au caractère de l'image & de la ſituation, comme *triſte*, *penſif*, l'*œil morne*, *la tête baiſſée* ; des courſiers *attentifs*, un monſtre *furieux* : les autres ſont ſurabondantes, comme *larges*, *menaçantes*, *jauniſſantes*, *impétueux*, & *tortueux*. Mais celles-ci donnent encore plus de couleur & de force au tableau ; & dans une deſcription épique, il eſt inconteſtable qu'elles ſeroient beauté. C'eſt ainſi que Virgile a peint les deux ſerpents qui vont étouffer Laocoon & ſes enfants :

. . . Immenſis *orbibus angues*
Incumbunt pelago, pariterque ad littora tendunt :
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubæque
Sanguineæ *exſuperant undas ; pars cætera pontum*
Pone legit, ſinuatque immenſa volumine terga.
Fit ſonitus ſpumante ſalo : jamque arva tenebant ;
Ardentesque *oculos*, ſuffecti ſanguine & igni,
Sibila *lambebant linguis* vibrantibus ora.

Et puiſqu'il s'agit d'*Épithètes*, on peut voir que, dans ces vers inimitables, il n'y en a pas une qui ne ſoit un coup de pinceau. Mais dans la bouche de Théramène, dans le langage de la douleur, & ſurtout dans la ſituation de Théſée, on peut douter que des détails ſi poétiques ſoient à leur place. En général, l'emploi des *Épithètes* dépend des convenances; & celles qui ſeroient placées dans la bouche du poète, ou de tel perſonnage dans telle ſituation, ne le ſeroient pas dans la bouche de tel autre, ou dans telle autre circonſtance. L'apropos en fait la beauté; & leur juſteſſe eſt relative aux perſonnes, aux temps, à l'idée, à l'image, au ſentiment que l'on exprime, au degré d'intérêt dont on eſt animé, à l'état de tranquillité ou d'agitation où ſe trouvent l'eſprit & l'ame, ou de celui qui parle, ou de ceux qui l'écoutent.

Dans les écrits où l'imagination domine, tout ce qui donne à tes peintures plus d'éclat, de richeſſe, & de magnificence, eſt naturellement placé. Mais quand la paſſion vient ſe ſaiſir de toutes les facultés de l'ame & l'occuper de ſon objet unique, tout ce qui n'ajoûte pas à l'intérêt de l'expreſſion lui eſt étranger. Elle rebute les mots de pure oſtentation, elle dédaigne le ſoin de plaire. Son unique ſoulagement eſt de ſe répandre au dehors. L'*Épithète* qui l'aide à s'exprimer lui eſt précieuſe; celle qui ne feroit que la diſtraire, la ralentir, la refroidir, la generoit; &, comme Phèdre, la nature diroit alors:

Que ces vains ornemens, que ces voiles me pèſent!

Il ne faut donc pas être ſurpris ſi la Poéſie dramatique, & ſingulièrement la Poéſie pathétique, admet moins d'*Épithètes* que la Poéſie épique & que la Poéſie lyrique. Le génie de celle-ci eſt une imagination exaltée; le génie de l'autre eſt une ame profondément émue & abſorbée dans ſon objet. L'une admet donc tout ce qui peint; l'autre n'admet que ce qui touche.

Mais lors même que le poète livré à ſon imagination n'a d'autre intérêt que de peindre, chaque *Épithète* qu'il emploie doit être comme un trait qui ajoûte à ſa peinture une nuance, une beauté nouvelle. Si la touche en eſt inutile ou mal-adroite, elle y fait tache, au lieu de l'embellir.

Et des fleuves françois les eaux *enſanglantées*
Ne portoient que des morts aux mers *épouvantées*.

Rien de plus juſte & de plus frapant que ces deux *Épithètes*: & quoique l'image fût déja terrible, ſimplement exprimée ainſi, Les eaux des fleuves françois ne portoient aux deux mers que des morts; ces eaux *enſanglantées*, ces mers *épouvantées* ſont une image plus colorée, plus animée, & plus touchante. Mais dans cette comparaiſon, d'ailleurs ſi heureuſe & ſi rare,

Belle Aréthuſe, ainſi ton onde *fortunée*
Roule au ſein ſurieux d'Amphitrite *étonnée*,
Un criſtal toujours *pur* & des flots toujours *clairs*,
Que jamais ne corrompt l'amertume des mers;

quoique l'*Épithète* d'*étonnée* préſente une idée à l'eſprit, on peut croire que le poète l'auroit ſacrifiée à la préciſion, s'il n'eût fallu l'accorder à la rime; & la même néceſſité lui a fait répéter l'image d'*un criſtal toujours pur* dans celle des *flots toujours clairs*.

Rouſſeau, dans ſes odes, a fait de l'*Épithète* l'un des plus riches ornements de ſon ſtyle, comme dans cette apoſtrophe à l'Avarice, qui, du reſte, ſeroit plus juſte, ſi elle s'adreſſoit à la Cupidité.

Oui, c'eſt toi, Monſtre *déteſtable*,
Superbe tyran des humains,
Qui ſeul du bonheur *véritable*
A l'homme as fermé les chemins.
Pour appaiſer ſa ſoif *ardente*,
La terre, *en tréſors abondante*,
Feroit germer l'or ſous ſes pas;
Il brûle d'un feu ſans remède,
Moins *riche* de ce qu'il poſſède
Que *pauvre* de ce qu'il n'a pas.

Mais la rime lui a ſouvent fait employer des *Épithètes* ſurabondantes.

Comme un tigre *impitoyable*
Le mal a brûlé mes os,
Et ſa rage *inſatiable*
Ne me laiſſe aucun repos.
Victime *foible* & *tremblante*,
A cette image *ſanglante*
Je ſoupire nuit & jour;
Et dans ma crainte *mortelle*,
Je ſuis comme l'hirondelle
Sous les griffes du vautour.

L'on ſent bien que la *rage inſatiable* du *tigre impitoyable* fait une redondance de ſtyle; que l'*image ſanglante* n'eſt que pour la rime; & que la crainte de l'hirondelle ſous les griffes du vautour rend ſuperflue l'*Épithète* de *mortelle* que la rime ſeule exigeoit.

Souvent, dans les vers de Rouſſeau, l'*Épithète* n'eſt pas ſeulement oiſive, elle eſt importune, & quelquefois à contre-ſens. Dans l'ode à la Fortune:

Juſques à quand, trompeuſe Idole,
D'un culte *honteux* & *frivole*
Honorerons-nous tes autels?

frivole après *honteux* eſt pire que ſuperflu.

Mais au *moindre* revers *funeſte*,
Le maſque tombe, l'homme reſte.

moindre affoiblit l'idée de revers, & il eſt placé : *funeſte* fait tout le contraire.

Ce n'étoit pas ainſi qu'écrivoit Horace. Dans le ſtyle, ſi coloré, ſi harmonieux de ſes odes, la préciſion & l'énergie ſont le déſeſpoir de tous les traducteurs.

Æquam memento rebus in arduis
Servare mentem, non ſecus in bonis,
Ab inſolenti *temperatam*
Lætitiâ, moriture *Delli*.

Cela eſt riche & plein, mais précis ; il n'y a pas un mot qu'eût rejeté Tacite.

De même ici :

Eheu fugaces, *Poſtume, Poſtume*,
Labuntur anni : nec pietas moram
Rugis & inſtanti ſenectæ
Afferet, indomitæque *morti*.

De même :

Aurum per medios ire ſatellites,
Et perrumpere amat ſaxa potentius
Ictu fulmineo

De même :

Qualem miniſtrum fulminis alitem ...,
Olim juventas & patrius vigor
Nido laborum *propulit* inſcium ;
Nunc in reluctantes *dracones*
Egit amor dapis atque pugnæ.

En général, la néceſſité de la rime dans nos petits vers & de la meſure dans les grands, l'effrayante difficulté d'y réunir la préciſion & l'harmonie, la négligence des écrivains, & l'ambition de paroître pompeux en expreſſions lorſqu'ils ſont pauvres en idées, leur a fait porter à l'excès l'abus des *Épithètes* ; & l'une des cauſes qui rendent le vers dramatique infiniment plus difficile que le vers épique ou didactique, c'eſt que le naturel de la Poéſie pathétique n'admet pas autant de ces mots acceſſoires & pris de loin, que la liberté illimitée de la Poéſie deſcriptive. On trouve fréquemment dans Corneille cent beaux vers de ſuite, où il n'y a pas une *Épithète* ; & dans Racine, elles ſont preſque toujours ſi utilement employées, ſi artiſtement enchâſſées, qu'on ne les aperçoit preſque pas.

Songe, ſonge, Céphiſe, à cette nuit cruelle,
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle :
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
Sur tous mes frères morts ſe faiſant un paſſage,
Et de ſang tout couvert, échauffant le carnage :
Songe aux cris des vainqueurs, ſonge aux cris des mourantes,
Dans la flamme étouffés, ſous le fer expirants :
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue.
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vûe.

On peut voir que dans ce tableau il n'y a pas un trait qu'un habile peintre voulût laiſſer échapper. Tel eſt l'heureux emploi des *Épithètes* : en Poéſie comme en Éloquence, leur véritable uſage eſt de contribuer à l'effet de la penſée, de l'image, ou du ſentiment : & ſi quelquefois la Poéſie a droit de demander qu'on lui paſſe une *Épithète* foible ou froide, à cauſe de la rime ou de la meſure du vers ; le poëte doit ſe ſouvenir que cette licence eſt une grâce, afin de n'en pas abuſer. (*M. MARMONTEL.*)

FIG

FIGURES, ſ. f. pl. Preſque tout eſt *figuré* dans la partie morale & métaphyſique des langues : & comme le Bourgeois Gentilhomme feſoit de la proſe ſans le ſavoir ; ſans le ſavoir auſſi & ſans nous en apercevoir, nous feſons continuellement des *Figures* de mots & des *Figures* de penſées.

Le moyen, par exemple, de parler de l'action, des facultés, des qualités de l'âme, de ſes affections, ſans y employer des mots primitivement inventés pour exprimer les objets ſenſibles ? Lorſqu'on s'eſt fait des idées abſtraites, & que d'une foule de perceptions tranſmiſes par les ſens & iſolées à leur naiſſance, on a formé ſucceſſivement le ſyſtême de la penſée ; on ne s'eſt pas fait une nouvelle langue pour exprimer chacune de ces conceptions. On a pris au beſoin, & par analogie, l'expreſſion de l'objet qui tomboit ſous les ſens, & l'on en a revêtu l'idée pour laquelle on manquoit de terme. Cet uſage des *Métaphores*, ou tranſlations de mots, eſt devenu ſi familier, ſi naturel par l'habitude, que Rollin, en recommandant de ne pas s'en ſervir trop fréquemment, en a fait une à chaque ligne. Il eſt vrai qu'il ne comptoit pas celles qui avoient paſſé dans la langue uſuelle ; & en effet celles-ci ſont au nombre des mots ſimples & primitifs.

Digitized by Google

L'indigence a donc été la première cauſe de ces tranſlations de mots, dont on a fait un ornement de luxe. *Voyez* IMAGE.

La négligence & la commodité ont fait prendre un mot pour un autre, comme la cauſe pour l'effet, le ſigne pour la choſe, l'inſtrument pour l'ouvrage, &c. Ainſi, l'on dit qu'un homme eſt dans *le vin*, pour dire qu'il eſt *dans l'ivreſſe*; on dit la *plume* & le *pinceau*, pour l'*écriture* & la *peinture*; on dit la *charrue* & l'*épée*, pour le *labourage* & la *guerre*; on dit des *voiles*, pour des *vaiſſeaux*; & cela s'appelle *Métonymie*. On fait donc une *Métonymie* en diſant, tant *par tête*, tant *par homme*, tant *par feu*, tant *par maiſon*; tant de *charrues* pour *tant de terre*: car *Métonymie*, en françois, veut dire changement de nom.

Eſt venue enſuite la délicateſſe, qui, pour adoucir des idées indécentes ou déplaiſantes, a évité le mot obſcène, le mot dur & choquant, & a pris un détour. C'eſt ainſi qu'on a dit *avoir vécu*, pour *être mort*; *n'être pas jeune*, pour *être vieux*; qu'on dit d'un homme qu'il *a* Églé, qu'il *voit* avec Glicére, qu'il *eſt bien* avec Sempronie, qu'il a *ſéduit*, *charmé* Lucrèce, qu'il a *déſarmé ſa rigueur*, qu'il *en a triomphé*, &c. C'eſt ce qu'on appelle *Euphémiſme*, ou vulgairement *beau langage*.

La pareſſe ou l'impatience de s'exprimer en peu de mots a introduit l'*Ellipſe*. Elle a fait auſſi qu'on eſt convenu de s'entendre lorſqu'on diroit, en parlant des eſpèces collectivement priſes, L'*homme*, le *cheval*, le *lion*, le *chêne*, la *vigne*, l'*ormeau*; lorſqu'on diroit, en parlant des peuples, Le *François*, l'*Anglois*, le *Germain*, la *Seine*, le *Tibre*, l'*Euphrate*; ou lorſqu'en parlant des armées, on ne feroit que nommer leur Général, ou l'État, ou le roi qu'elles auroient ſervi. *Céſar défit Pompée*, *Rome conquit le monde*, *Louis XIV prit Namur*. Ce tour s'appelle *Synecdoque*, réunion de tous en un ſeul.

Les *Figures* de penſées ne ſont guère moins familières: ce ſont, pour ainſi dire, les attitudes, les mouvements de l'eſprit & de l'âme: & comme l'ame & l'eſprit en action varient, s'en s'en apercevoir, leurs mouvements & leurs attitudes, & d'autant plus qu'ils ſont plus libres & plus vivement affectés, il a dû naturellement arriver ce que le philoſophe Dumarſais a obſervé dans ſon livre des *Tropes*, que les *Figures* de Rhétorique ne ſont nulle part ſi communes que dans les querelles des halles. Eſſayons de les réunir toutes dans le langage d'un homme du peuple; & pour l'animer, ſuppoſons qu'il eſt en colère contre ſa femme.

» Si je dis oui, elle dit non; ſoir & matin, » nuit & jour elle gronde (*Antithèſe*). Jamais, » jamais de repos avec elle (*Répétition*). C'eſt » une furie, un démon (*Hyperbole*). Mais, mal- » heureuſe, dis-moi donc (*Apoſtrophe*): que » t'ai-je fait (*Interrogation*)? O ciel! quelle » fut ma folie en t'épouſant (*Exclamation*)! » Que ne me ſuis-je plus tôt noyé (*Optation*)? » Je ne te reproche ni ce que tu me coutes, ni » les peines que je me donne pour y ſuffire (*Pre- » tériton*). Mais je t'en prie, je t'en conjure, » laiſſe-moi travailler en paix (*Obſécration*). Ou » que je meure ſi .... tremble de me pouſſer » à bout (*Imprecation & Réticence*). Elle pleure! » ah, la bonne âme! vous allez voir que c'eſt » moi qui ai tort (*Ironie*). Eh bien, je ſuppoſe » que cela ſoit. Oui, je ſuis trop vif, trop ſen- » ſible (*Conceſſion*). J'ai ſouhaité cent fois que » tu fuſſes laide. J'ai maudit, déteſté ces yeux » perfides, cette mine trompeuſe qui m'avoit af- » folé (*Aſtéiſme*, ou louange en reproche). Mais » dis-moi ſi par la douceur il ne vaudroit pas » mieux me ramener (*Communication*)? Nos » enfants, nos amis, nos voiſins, tout le monde » nous voit faire mauvais ménage (*Enumération*). » Ils entendent tes cris, tes plaintes, les injures » dont tu m'accables (*Accumulation*). Ils t'ont » vûe, les yeux égarés, le viſage en feu, la » tête échevelée, me pourſuivre, me menacer » (*Deſcription*). Ils en parlent avec frayeur; la » voiſine arrive, on le lui raconte: le paſſant » écoute, & va le répéter (*Hypotypoſe*). Ils » croiront que je ſuis un méchant, un brutal, que » je te laiſſe manquer de tout, que je te bats, » que je t'aſſomme (*Gradation*). Mais non, ils » ſavent bien que je t'aime, que j'ai bon cœur, » que je déſire de te voir tranquile & contente. » (*Correction*). Va, le monde n'eſt pas injuſte; le » tort reſte à celui qui l'a (*Sentence*). Hélas! » ta pauvre mère m'avoit tant promis que tu lui » reſſemblerois! Que diroit-elle! que dit-elle? » car elle voit ce qui ſe paſſe. Oui, j'eſpère qu'elle » m'écoute, & je l'entends qui te reproche de me » rendre ſi malheureux. Ah! mon pauvre gendre, » dit-elle, tu méritois un meilleur ſort (*Proſo- » popée*) ».

Voilà toute la théorie des rhéteurs, ſur les *Figures* de penſées, miſe en pratique ſans aucun art; & ni Ariſtote, ni Carnéade, ni Quintilien, ni Cicéron lui-même n'en ſavoient davantage. Ce ſont des armes que la nature nous a miſes dans les mains pour l'attaque & pour la défenſe. L'homme paſſionné s'en ſert aveuglément & par inſtinct; le déclamateur s'en eſcrime; l'homme éloquent a l'avantage de les manier avec force, adreſſe, & prudence, & de s'en ſervir à propos.

GOÛT, ſ. m. Le *Goût*, dans l'acception la plus étroite de ce mot pris figurément, eſt le ſentiment vif & prompt des fineſſes de l'art, de ſes délicateſſes, de ſes beautés les plus exquiſes, & même de ſes défauts les plus imperceptibles & les plus ſéduiſants.

Le *Goût*, dans une acception plus étendue, eſt la prédilection, ou la répugnance de l'âme pour tels ou tels objets du ſentiment ou de la penſée.

Dans le premier ſens, on dit d'un homme qu'*il a du Goût*; dans l'autre, on dit que *chacun a ſon Goût*.

On a remarqué avant moi l'analogie du *Goût* phyſique avec le *Goût* intellectuel, c'eſt à dire, du ſens qui juge les ſaveurs, avec le ſens intime qui juge en nous les productions des arts, d'après l'impreſſion de plaiſir ou de peine qu'en reçoivent l'eſprit & l'âme. Je me bornerai donc à dire, que l'un comme l'autre de ces deux ſens eſt une faculté naturelle, perfectible, mais altérable; que l'un comme l'autre varie & différe ſelon les temps, les lieux, les mœurs, les habitudes; qu'enfin l'un comme l'autre ne laiſſe pas d'avoir ſes principes d'analogie, ſes moyens d'aſſimilation.

Commençons par examiner ſi, dans cette diverſité de *Goûts* qui ſemble être dans la nature, il peut y avoir un *Goût* par excellence; & ſi ce qu'on appelle éminemment le *Goût*, a jamais d'autre prérogative, que d'être le *Goût* dominant.

Le *Goût* phyſique ſemble avoir ſon caractère de bonté dans la préférence qu'il donne aux nourritures les plus ſaines; & combien les raffinements du luxe n'ont-ils pas encore altéré ce diſcernement de l'inſtinct? Le *Goût* intellectuel a-t-il été plus inaltérable? &, ſoit dans la multitude, ſoit dans le petit nombre, a-t-il le droit de ſe croire plus infaillible dans ſon choix?

L'opinion a pour objet la vérité, qui n'eſt qu'un point; & il eſt poſſible qu'à la longue les opinions particulières ſe réuniſſent au même centre, puiſque de tous côtés la raiſon tend au même but. Mais y a-t-il de même pour les *Goûts* un point de ralliement & une tendance commune? L'agréable comme l'utile a-t-il un caractère évident & invariable?

Nous vivons en ſociété; & par la communication des ſentiments & des idées, par l'exercice habituel de notre ſenſibilité ſur des objets communs, par cet attrait qui nous rapproche, & qui nous fait trouver tant de plaiſir à penſer, à ſentir de même; nos *Goûts*, il eſt vrai, s'aſſimilent ſi bien, qu'on dit communément d'une ſociété, qu'elle a ſon *Goût*, comme on le diroit d'un ſeul homme: mais juſques là ce *Goût* n'eſt que le ſien.

Cette ſociété s'étend: ce n'eſt plus un cercle, c'eſt une ville, un pays, tout un peuple, & par une longue cohabitude le *Goût* y devient uniforme. C'eſt alors qu'il commence à prendre une ſorte d'autorité: & ſi la nation eſt réellement plus éclairée, plus cultivée que ſes voiſines; ſi elle eſt plus fertile en objets d'agréments; elle aura quelque droit de ſervir de modèle dans l'art de plaire & de jouïr. Mais encore chaque nation peut-elle prétendre, de ſon côté, ſavoir auſſi ce qui lui eſt convenable; & comme, en raiſon de ſon caractère, il eſt poſſible que ſes affections ayent quelque ſingularité, elle aura droit auſſi de les prendre pour règle: ſon *Goût* ne ſera pas le *Goût* de ſes voiſins; mais ce ſera le bon *Goût* pour elle.

A préſent, ſuppoſons qu'à de longs intervalles, ſoit dans le temps, ſoit dans l'eſpace, que, par exemple, à deux-mille ans & à deux-mille lieues de diſtance, le *Goût* d'une nation ſe communique & ſe répande; & que, malgré les différences d'uſages, de mœurs, de coutumes, malgré la diverſité même des climats & leur influence ſur le caractère des peuples, ce *Goût* ſoit preſque univerſellement reconnu pour être le bon *Goût*: rien de plus déciſif ſans doute que ce témoignage unanime? & toutefois, ſi quelque nation s'excepte & ſe réſerve le droit d'avoir un *Goût* qui lui ſoit propre, ou de modifier à ſon gré le *Goût* univerſel; perſonne encore n'aura le droit de la ſoumettre à la loi commune, & il ne ſera point prouvé pour elle que le *Goût* dominant ſoit meilleur que le ſien.

Il n'y a donc qu'un juge ſuprême, un ſeul juge qui, en fait de *Goût*, ſoit ſans appel: c'eſt la nature. Heureuſement, preſque tout eſt ſoumis à cet arbitre univerſel.

Avant qu'il y eût des arts, il y avoit des hommes ſenſibles & bien organiſés; avant qu'il y eût des arts, il y avoit, pour le ſens intime, des objets de prédilection & des objets d'averſion, des ſources de plaiſirs & des ſources de peines: & ce ſens, exercé par la nature avant que l'art ſe fît un jeu de l'émouvoir, avoit pour juge, dans le choix des objets, leur attrait ou ſa répugnance.

Ainſi, les convenances qui intéreſſent le *Goût* ne ſont pas toutes accidentelles & factices; il en eſt d'immuables, il en eſt d'éternelles, comme les eſſences des choſes.

Or le ſentiment des convenances accidentelles en ſuppoſe l'étude; & quoique la faculté de les apercevoir ſoit donnée par la nature, elle a beſoin que l'uſage l'inſtruiſe des conventions qu'il établit. Ainſi, le *Goût* qui les fait obſerver, comme le *Goût* qui juge ſi elles ſont obſervées, eſt un

diſcernement aquis. Mais pour les convenances eſſencielles & immuables, il doit y avoir un *Goût* indépendant, comme elles, de toute eſpèce de conventions : la nature les a établies, la nature les fait ſentir.

Lorſqu'on a défini le *Goût*, *Le ſentiment des convenances*, on a donc reconnu un *Goût* naturel & antérieur à toute eſpèce de convention, & un *Goût* ſoumis aux mêmes variations que les mœurs & les conventions ſociales. Or la régle de celui-ci ſera toujours de garder avec l'autre le plus d'affinité poſſible, & de s'attacher aux objets qui peuvent les concilier.

Suppoſons d'abord l'homme ſauvage, & purement ſauvage, comme on n'en a point vu, mais comme on peut l'imaginer, en qui nulle convention, nulle habitude ſociale n'ait encore altéré la penſée & le ſentiment : il eſt difficile de concevoir comment il peut manquer aux convenances naturelles, puiſqu'elles ne ſont que l'accord de la nature avec elle-même, & que ni l'opinion, ni la coutume, ni le caprice de l'uſage n'ont rien falſifié en lui, tout y eſt vrai, ſimple, ingénu; il aime ce qui lui reſſemble, rien d'artificiellement compoſé ne le touche, rien d'affecté ne le ſéduit.

Dans les ſauvages même, tels que nous les voyons réunis en ſociété, quoique l'exemple, l'opinion, la coutume ayent deja travaillé à corrompre le naturel, il eſt facile encore de voir que plus l'homme eſt près de la nature, plus il a d'ingénuité. On ſait quelle eſt en eux la bonté de la vue & la fineſſe de l'ouie; & ſi le ſens intime, auquel répondent ces deux organes, n'a pas la même ſubtilité, au moins doit-il avoir la même netteté de perception & la même juſteſſe. Il eſt moins exercé dans le ſauvage que dans l'homme civiliſé, ſans doute; mais auſſi eſt-il moins troublé. L'analyſe, l'abſtraction, la combinaiſon des idées, l'art de les compoſer, de les décompoſer, d'en ſaiſir les nuances, d'en appercevoir les raports, ce travail de l'eſprit d'où naiſſent tant de lumières & tant de nuages, n'éclairent pas ſon entendement, mais auſſi ne l'offuſquent pas. Ses idées ſont des images : ſa penſée eſt le réſultat prompt & rapide de ſes ſenſations; mais elle n'en eſt que plus vive. Sa Morale n'eſt pas ſublime, mais auſſi n'eſt-elle point fardée; & les vertus qui ſont à ſon uſage, la bonté, la ſincérité, la bonne foi, l'équité, la droiture, l'amitié, la reconnoiſſance, l'hoſpitalité, le mépris de la douleur & de la mort, ont à ſes yeux toute leur nobleſſe & toute leur beauté; il y attache la gloire, qu'il préfère à la vie : il a donc en lui-même le ſentiment du Beau moral. Il l'a de même du Beau phyſique. Le ſoleil, le torrent, la foudre, la tempête ſont les objets de ſon étonnement, quelquefois de ſon culte. La familiarité des grands tableaux de la nature n'épuiſe pas ſon admiration; & lorſqu'il parle de lui-même avec orgueil, c'eſt toujours à ce qu'il y a de plus naturellement noble qu'il ſe compare. Toutes nos figures de Rhétorique, tous nos mouvements oratoires, il les invente, il les emploie, mais à propos; & c'eſt toujours le ſentiment qui les lui inſpire. Il adreſſe la parole aux abſents, aux morts; il croit les voir & les entendre; il parle aux choſes inſenſibles, & il croit en être entendu : mais c'eſt lorſque ſon âme eſt fortement émue & ſon imagination exaltée; c'eſt le délire de la paſſion, mais d'une paſſion véritable & ſincère dans ſes erreurs. Ecoutez-le au moment qu'il a perdu ſon ami, qu'il pleure ſon fils ou ſon père, qu'il vient de recevoir une injure & qu'il en médite la vengeance, ou qu'il rend grâce d'un bienfait : il ſent tout ce qu'il doit ſentir, il le ſent au degré où il doit le ſentir; &, autant que ſa langue peut le permettre, il le dit comme il doit le dire. Pas un tour qui ne rende le mouvement de la penſée; pas une épithète ambitieuſe ou ſuperflue; pas une hyperbole exceſſive; pas une fauſſe métaphore, quoique tout y ſoit en image; pas un trait de ſenſibilité qui ne ſoit juſte & pénétrant. Pourquoi cela? parce que la nature eſt toujours vraie, & que tout ce qui eſt exagéré, maniéré, forcé, mis hors de ſa place, eſt de l'art.

Dans les harangues des ſauvages, qui ſont leurs diſcours préparés, on aperçoit, il eſt vrai, des formules traditionnelles; mais la manière même en eſt encore décente & noble : leur laconiſme a de la dignité; leurs figures, de la juſteſſe; leur éloquence, de la franchiſe & quelquefois de l'élévation. On voit bien qu'ils ont peu d'idées; mais cette pauvreté même a je ne ſais quoi d'impoſant. On reconnoît ce caractère de ſimplicité & de nobleſſe dans la poéſie des bardes & de tous les peuples du Nord, pris dans les temps où leur génie, comme leurs mœurs, étoit encore à demi ſauvage; & lorſqu'on les a fait parler, il n'a fallu, pour les rendre éloquents à leur manière, que leur prêter fidèlement le langage de la nature. Voyez, dans Tacite, la harangue du breton Galgacus; dans Quinte-Curce, la harangue des députés des ſcythes à Alexandre; dans la Fontaine, celle du payſan du Danube au Sénat romain.

Comment ſe pourroit-il en effet que l'homme qui ne parle que pour exprimer ce qu'il ſent, dît autre choſe que ce qu'il ſent, & ne le dît pas comme il convient à ſon âge, à ſon caractère, à ſa ſituation? Son langage n'eſt que l'effuſion ou l'exploſion de ſon âme. Pourquoi, dans ſes récits, dans ſes deſcriptions, emploieroit-il des détails ſuperflus, des circonſtances inutiles? Il ne ſonge à dire que ce qu'il a vu; & dans ce qu'il a vu, que ce qui l'a frapé. En un mot, il ne veut pas être ſpirituel, ſingulier, merveilleux; il veut être vrai, ou plus tôt il l'eſt ſans le vouloir & ſans ſonger à l'être.

Pourquoi nous-mêmes avons-nous donc aujourdhui tant de peine à être ſimples & naturels? C'eſt que nos inſtitutions nous ont pliés &

repliés de cent manières toutes contraintes ; qu'après avoir, comme diroit Montaigne, *artialiſé* la nature, nous ſommes obligés de *naturaliſer* l'art. Je dis l'art, dans nos habitudes les plus familières & les plus libres, & à plus forte raiſon dans nos compoſitions, dans nos imitations, dans notre poéſie inventive, dans notre éloquence factice, dans nos peintures étudiées, dans nos paſſions de commande, où il faut prendre à chaque inſtant une âme étrangère & nouvelle, croire voir ce qu'on ne voit pas, penſer, & ſentir, & parler, non comme ſoi, mais comme un autre, en un mot, ſe faire à ſoi-même l'illuſion qu'on veut répandre, & ſe tromper ſi bien dans ſes propres menſonges que tout le monde y ſoit trompé. C'eſt là ſur-tout qu'il eſt difficile de retrouver en ſoi ces mouvements naturels, ces accents, ces tours d'expreſſion, qui échapent à l'homme ſauvage ſans qu'il y penſe, & mieux que s'il y avoit penſé.

Voyez les grâces de l'Enfance, la facilité, la ſoupleſſe, le charme de ſes attitudes & de ſes mouvements ; bientôt vient l'éducation, qui détruit tout cela & qui met à la place la gêne & l'affectation. Alors, que l'on regrette ces grâces fugitives ! que de ſoins, que de peines ne ſe donne-t-on pas pour en retrouver quelques traces ! Ce n'eſt de même qu'à force d'art que l'art peut ſe rectifier.

Mais la grande difficulté pour accorder l'art avec la nature, c'eſt que le naturel, comme nous l'entendons, n'eſt pas celui de l'homme inculte. Aux convenances univerſelles, qui ſeroient des règles conſtantes, les inſtitutions ſociales, la coutume, l'opinion, la fantaiſie en ont mêlé d'artificielles & de changeantes comme leurs cauſes ; & c'eſt à l'égard de celles-ci que le *Goût*, n'ayant plus de type inaltérable, eſt devenu lui-même variable & divers. Les idées de bienſéance, de nobleſſe, de dignité, de politeſſe, d'élégance, d'agrément, de délicateſſe, enfin tous les raffinements de l'art de plaire & de jouïr, étant venus ſucceſſivement, & puis en foule, ſolliciter l'attention du *Goût*, il en a été comme étourdi ; & au milieu de cette multitude de lois nouvelles & fantaſques, il s'eſt trouvé comme un juriſconſulte, que ſes études même & ſon habileté rendent encore plus incertain & plus irréſolu dans ſes opinions.

A meſure donc que l'art de plaire eſt devenu plus compliqué, le *Goût*, qui en eſt le juge, le conſeil, & le guide, a dû être plus indécis. La nature n'a qu'une route, l'habitude a mille ſentiers tortueux & entrecoupés. Auſſi l'art le moins compoſé eſt-il toujours le plus infaillible ; & l'avantage des arts naiſſants, comme des ſociétés naiſſantes, c'eſt leur grande ſimplicité.

Homère, en comparaiſon de Virgile & de Racine, étoit preſque un ſauvage. Encore tout près de la nature, les convenances qu'elle avoit établies étoient preſque les ſeules dont il eût l'idée & le ſentiment. Je ſuis loin de penſer qu'il fût né dans un ſiècle abſolument inculte, & qu'il eût lui ſeul inventé ſes fables, ſes dieux, ſes héros, ſa langue poétique ; mais on ſe tromperoit, ſi, par un ſiècle de culture, on entendoit, en parlant du ſien, un ſiècle de lumière pareil à ceux qui l'ont ſuivi. Il n'y avoit de ſon temps rien de ſemblable aux fêtes qu'on célébroit du temps de Périclès, & aux ſpectacles qu'on y donnoit à toute la Grèce aſſemblée. Il n'y avoit aucune ville comme Athènes & Corinthe, où la Poéſie & l'Éloquence, la Philoſophie & les Arts, raſſemblés, cultivés avec émulation, s'éclairaſſent mutuellement. Mais dans un climat où les hommes avoient reçu de la nature une ſenſibilité vive, une imagination facile à exalter, une fineſſe, une délicateſſe, une ſubtilité d'organes, dont on n'a jamais vu d'exemple ; dans un climat où le commerce, l'agriculture, le ſoin des troupeaux, peu de luxe, aſſez d'abondance, &, pour délaſſement, des fêtes, des ſacrifices, & des feſtins, formoient le tableau de la vie ; dans ce climat, dis-je, de longues paix donnoient aux peuples & aux princes un loiſir que les arts embelliſſoient à peu de frais : & comme les mœurs étoient ſimples & que le naturel des hommes n'étoit pas encore altéré, le *Goût* ſe réduiſoit au choix d'une nature intéreſſante.

La politeſſe n'avoit point appris aux héros d'Homère à ſe quereller noblement ; & la rudité des injures qu'Achille dit à Agamemnon n'étoient encore que de la franchiſe. Il n'étoit pas encore indigne d'une princeſſe de laver dans les eaux d'un fleuve les tuniques du roi ſon père ; il n'étoit pas indigne d'un héros de faire lui-même griller la chair des animaux qu'il avoit immolés : tout cela peut bleſſer notre délicateſſe ; les bouffonneries de Vulcain ne nous ſemblent pas plus décentes ; la querelle d'Irus avec Ulyſſe ne nous choque pas moins ; & quant à ces formes locales, accidentelles & mobiles, Homère n'étoit pas & ne pouvoit pas être ce que, trois-mille ans après lui, on appelle un homme de *Goût*. Mais la partie eſſencielle des mœurs, qui jamais l'a ſaiſie & exprimée mieux que lui ? Dans les trois harangues d'Ulyſſe, de Phénix, & d'Ajax, dans les adieux d'Hector & d'Andromaque, dans la douleur d'Achille ſur la mort de Patrocle, dans celle de Priam ſuppliant aux genoux du meurtrier de ſes enfants, y a-t-il un mot qui s'éloigne des convenances ? Elles y ſont gardées avec un naturel qui étonne l'art & le confond. Pourquoi cela ? c'eſt que la mode, le caprice, les conventions, les petites formules de la ſociété n'ont preſque point touché aux grands objets de la nature. Nous ſommes en voyant Hélène & Ménélas ſi bien enſemble dans leur palais après la ruine de Troie ; & Ménélas nous ſemble avoir bien doucement oublié le paſſé. Mais lorſqu'avant de connoître Télémaque, Ménélas lui parle d'Ulyſſe avec une eſtime

eſtime ſi tendre, & que le fils, en entendant l'éloge de ſon père, ſe couvre le viſage pour cacher les larmes qui coulent de ſes yeux; alors nous treſſaillons de joie & d'attendriſſement, en reconnoiſſant dans ce trait de ſenſibilité le maître de Virgile, le modèle de Fénélon. Nous ne voulons plus entendre dans la bouche d'Achille, enfant, le gazouillement du vin que Phénix lui fait boire; & cette eſpèce de naturel n'a plus aſſez de nobleſſe pour nous. Mais que Phénix, pour émouvoir Achille, faſſe parler le vieux Pélée; que, pour lui rendre la colère odieuſe, il lui raconte incidemment qu'un jour lui-même, dans un accès de cette paſſion funeſte, il fut tenté de tuer ſon père; c'eſt un genre de vérité que le temps & la mode reſpecteront toujours.

Un ſentiment plus exalté de l'héroïſme nous fait trouver mauvais que l'ombre d'Achille, dans l'Odyſſée, regrette ſi fort la lumière, & qu'il aimât mieux vivre encore dans le pénible état d'un homme obſcur, que de régner aux enfers ſur des ombres; mais ce n'eſt pas nous, c'eſt la nature qu'Homère a conſultée dans cette révélation naïve des foibleſſes du cœur humain. Telle eſt la différence des nuances inaltérables & des convenances paſſagères qui dépendent de l'opinion.

L'analogie & la ſimplicité étoient le grand ſecret d'Homère. Dans la compoſition de ſes caractères, ce n'eſt pas lui, c'eſt la nature même qui en aſſortit les couleurs & les traits. S'il donne à Ulyſſe la prudence, il l'accompagne, non pas à la manière des temps modernes, de qualités purement nobles & louables; mais, comme la nature même, de diſſimulation, d'artifice, de patience à tout endurer, juſqu'aux dernières humiliations; d'un courage dont le ſang froid prévoit tout, ne haſarde rien, ne craint pas de ſe montrer timide, met ſa gloire, non pas à braver le péril, mais à voir dans le péril même les moyens de s'y dérober & d'y engager ſon ennemi, ne compte la force pour rien, tant que la ruſe peut agir, laiſſe l'audace à l'homme à qui manque l'adreſſe, & ne regarde la témérité que comme la reſſource du déſeſpoir.

Si, dans Achille, c'eſt la colère dont il veut faire craindre les funeſtes effets; la ſenſibilité, la bonté, la droiture, la valeur au plus haut degré, une fierté que l'orgueil irrite, une équité que l'injure ſoulève, ſont les éléments de ce caractère à la fois aimable & terrible; & par un trait ſublime de vérité donné par la nature, il fait, de l'ennemi le plus inexorable dans ſes reſſentiments, l'ami le plus doux, le plus tendre, le plus paſſionné dans ſes affections. Voilà le *Goût* par excellence, le ſentiment juſte & profond de ce qui doit plaire, attacher, intéreſſer dans tous les temps.

C'eſt à ce même ſentiment des convenances immuables, qu'Euripide & Sophocle ont dû ce long ſuccès que leurs beautés ont encore parmi nous. Du Philoctète de Sophocle, notre délicateſſe n'a retranché que l'appareil rebutant de la plaie: les deux Œdipes & les deux Iphigénies ſont d'un *Goût* auſſi pur que les belles ſcènes d'Homère: enfin, dans aucun temps, le *Goût* n'a été plus ſain que lorſqu'en s'abreuvant aux ſources de cette antiquité, voiſine encore de la nature, elle y a puiſé le ſentiment des convenances inaltérables, & de ces vérités de mœurs qui ſont univerſellement inhérentes au cœur humain.

La ſimplicité, qui fut toujours le caractère de la nature, eſt auſſi très-diſtinctement le caractère du *Goût* antique, & le vrai ſymbole des grecs. En Sculpture, en Architecture, en Poéſie, leurs compoſitions étoient ſimples, leurs formes étoient ſimples, leurs ornements même étoient ſimples; on n'y voyoit rien de compliqué, rien de confus, rien de péniblement compoſé, ſurtout rien qui ne fût enſemble, & qui, dans les raports de la cauſe à l'effet, ne fût réduit à l'unité.

Denique ſit quodvis ſimplex duntaxat & unum. Hor.

C'étoit la deviſe, la règle, & la magie de leurs arts.

Mais ce caractère de ſimplicité étoit lui-même pris dans les mœurs: car les mœurs des grecs étoient ſimples, ſi on les compare avec les nôtres. D'abord, elles étoient plus libres & plus généralement populaires, par cela ſeul qu'elles étoient républicaines. Elles étoient auſſi moins façonnées & moins polies, parce que l'abſence des femmes laiſſoit au naturel des hommes ſa franchiſe & ſon abandon.

Qu'on veuille donc faire attention à cette foule de nouvelles idées, de nouveaux ſentiments, de manières nouvelles, de bienſéances multipliées, qu'ont dû introduire dans nos mœurs le commerce des femmes, la galanterie, le point d'honneur, le manège des Cours; à ces raffinements de l'art de flatter & de feindre, de taire ce qu'on veut faire entendre, de voiler à demi ce qu'on veut laiſſer entrevoir, de dire & de ne dire pas; à toutes ces lois de décence, de ménagement, & d'égards qu'impoſe une ſociété où les deux ſexes vivent enſemble, où l'inégalité des conditions & des rangs doit ſe laiſſer ſentir ſans que la vanité ait à ſe plaindre de l'orgueil, où la pudeur, l'innocence même, admiſe aux plaiſirs de l'eſprit, n'y doit rien trouver qui la bleſſe: on ne ſera plus étonné que l'opinion, la coutume, l'exemple, &, plus que tout, la métaphyſique de l'amour & de l'amour-propre, ayant ſucceſſivement & diverſement aſſocié aux convenances immuables de la nature une foule de convenances accidentelles & factices, qu'il a fallu ſentir, démêler, obſerver, la théorie du *Goût* ſoit devenue ſi compliquée, ſi ſavante, & enfin ſi problématique.

Le *Goût*, chez les romains, fut d'abord analogue à la rudeſſe de leurs mœurs, à l'âpreté de leur génie, à l'état d'inculture de leur ſociété; & ſi, de cet état, il paſſa tout à coup & ſans gradation, à un ſi haut degré de politeſſe & d'élégance, c'eſt qu'il leur vint tout formé de la Grèce, d'où le prirent les Scipions, & d'où Ménandre le tranſmit à Térence. Mais ce ne fut jamais, dans Rome, que le *Goût* des hommes inſtruits; celui du peuple ſe reſſentoit, même du temps d'Horace, de ſon ancienne groſſièreté. Cette nation politique & guerrière ne fit jamais aſſez de cas des arts purement agréables, pour y appliquer une attention ſérieuſe: le caractère de ſon génie n'étoit pas la délicateſſe; & ſi elle montra un diſcernement juſte & fin, ce ne fut qu'en fait d'Éloquence, le ſeul des talents de l'eſprit qu'elle eſtima ſincèrement, & dont, par un long exercice, elle devint un excellent juge. Mais les écoles de l'Éloquence furent des écoles de *Goût*; & l'Hiſtoire & la Poéſie profitèrent de ſes leçons.

Ce fut ſur-tout à la Cour d'Auguſte & dans l'élite des eſprits cultivés, que le *Goût* des athéniens ſe conſerva & ſe polit encore, comme il eſt naturel au *Goût* républicain de raffiner, en paſſant par l'oiſive Cour d'un monarque. Seulement pour les bienſéances, les romains, ainſi que les grecs, furent toujours moins ſévères que nous.

On a dit que leur langue étoit moins chaſte que la nôtre. C'étoit leur politeſſe qui étoit moins délicate. La langue de Térence, de Cicéron, & de Virgile étoit chaſte quand on vouloit, & tant qu'on vouloit: l'Énéide en eſt bien la preuve; mais l'Énéide devoit être lue dans le ſalon de Livie, & c'étoit pour le cabinet de Julie que l'Art d'aimer étoit écrit. Virgile & Ovide, Tacite & Pétrone, Sénèque & Juvénal parloient la même langue, & non pas le même langage. Horace étoit ſévère & chaſte le matin, licencieux le ſoir, ſelon qu'il écrivoit pour le lever d'Auguſte ou pour le ſoupé de Mécène.

Si donc le *Goût* moderne a des lois plus auſtères, c'eſt dans l'eſprit de la ſociété, non dans le génie de la langue, qu'en eſt la véritable cauſe; c'eſt parce que l'Imprimerie donne aux écrits tant de publicité, que la licence n'a plus de voile; c'eſt parce qu'un ſtyle trop libre manqueroit aux égards que l'uſage preſcrit; c'eſt que tout ce qu'on met au jour doit pouvoir paſſer ſous les yeux de ce ſexe aimable & difficile, dont le point d'honneur eſt dans la décence, & qui ne conſent à venir animer, adoucir, embellir la triſte ſociété des hommes, qu'à condition que leur liberté reſpectera ſa fière modeſtie. Ainſi, la première des Grâces à laquelle nos écrivains doivent ſacrifier, c'eſt la pudeur.

De là tous ces ménagements, toutes ces adreſſes de ſtyle, toutes ces expreſſions vagues ou détournées, ces demi-jours, ces demi-teintes, en un mot, ces délicateſſes & ces fineſſes de langage, qui rendent aujourd'hui ſi difficile l'art d'écrire avec *Goût* les choſes de pur agrément. Et combien cet art d'éluder, de voiler, de diſſimuler, de rendre l'expreſſion timide & modeſte, lors même que la penſée ne l'eſt pas, combien cet art a dû ſe raffiner dans une langue où la galanterie & l'amour ont été ſi ſubtilement & ſi ſavamment analyſés! De combien de nuances devoit être aſſortie la palette d'un peintre comme Racine, pour exprimer le caractère de Phèdre, de manière que d'honnêtes femmes puſſent l'admirer ſans rougir! Ainſi, le déſir de leur plaire, le devoir de les ménager, l'avantage que la nature leur a donné ſur nous pour la fineſſe des organes & l'extrême délicateſſe de perception dans les détails, enfin un droit aquis & aſſez légitime de juger les arts d'agrément, une influence continuelle ſur l'eſprit de ſociété, & un empire preſque abſolu ſur l'opinion & l'uſage, ont erigé les femmes en arbitres du *Goût*; & il leur doit en même temps ſes fineſſes les plus exquiſes, ſa mobilité perpétuelle, & ſon exceſſive timidité.

Après avoir conſidéré le *Goût* dans ſes deux grandes relations, d'un côté avec la nature, de l'autre avec la ſociété, il ſera aiſé de concevoir ce qu'il a dû ſouffrir de la dépravation des eſprits & des âmes dans des ſiècles de barbarie; à quelle perfection il a pu s'élever dans des temps de culture & d'émulation; & quelles ont été depuis les cauſes de ſa décadence.

Entre l'état de l'homme ſauvage & l'état de l'homme civiliſé, & dans le paſſage de l'un à l'autre, eſt l'état de l'homme barbare. Le ſauvage, comme je l'ai conçu, ſeroit l'homme de la nature; le barbare, au contraire, eſt un homme dénaturé: ſa raiſon, ſes mœurs, ſes idées, ſes ſentiments ſont pervertis par des conventions & par des habitudes, tout auſſi artificielles que les modes du luxe & de la vanité.

Lorſque des hommes vagabonds, incultes, effrénés ſe réuniſſent pour vivre enſemble, leurs paſſions ne tardent pas à fermenter; & de leur mélange s'exhalent des opinions inſenſées, d'abſurdes ſuperſtitions, des mœurs bizarres ou atroces. C'eſt par ces dégradations qu'on a vu paſſer, dans tous les temps, l'eſpèce humaine, avant de recevoir les formes régulières de la civiliſation.

Or on ſent bien que, dans cet état, toutes les idées de convenances doivent être obſcurcies; que toutes les ſources des plaiſirs intellectuels ſont corrompues; & que l'homme, ainſi dépravé, n'eſt plus ſuſceptible d'aucun diſcernement dans les prédilections du ſentiment & de la penſée.

Tirer les hommes de la barbarie, c'eſt donc commencer par les rendre à la nature, en corrigeant en eux tous ces vices aquis, tous ces travers

de l'eſprit & de l'âme ; & à meſure que l'un & l'autre ſe relève & ſe rectifie, le ſentiment du Vrai, du Bien, du Beau moral, enfin tous les raports, ſoit de l'homme avec l'homme, ſoit de l'homme avec la nature, ſe rétabliſſent par degrés.

Mais dans ce paſſage, il doit y avoir un temps où les opinions, les mœurs, les formes ſociales, à demi dégagées de leur ancienne rouille, ſont un mélange de barbarie & de civiliſation. D'un côté, l'on commence à retrouver dans l'homme les traits d'une belle nature ; & de l'autre, on y voit les marques encore récentes de l'abrutiſſement par où il a paſſé, & d'où il commence à ſortir. Les nations alors reſſemblent à ces figures monſtrueuſes, qu'on a peut-être imaginées pour exprimer allégoriquement l'état de l'homme à demi barbare, lorſqu'il commence à s'éclairer & à reprendre ſa première nobleſſe. On voit, dans ces ſymboles, l'aſſemblage bizarre de la figure humaine & de celle des animaux. Tel a été l'eſprit de l'homme & ſon caractère moral dans de longues ſuites de ſiècles ; & la diſcordance de ſes idées & de ſes ſentiments a produit celle de ſes *Goûts*. Les erreurs de l'eſprit, les écarts de l'imagination, les fictions abſurdes, les compoſitions déréglées, n'ont pas été l'effet de l'ignorance, mais de la dépravation : car l'ignorance ne produit rien ; c'eſt la nuit, le néant de l'âme ; la barbarie en eſt le chaos : *Diſcordia ſemina rerum*. Mais le propre de l'ignorance eſt de faire tout admirer. Les débauches les plus groſſières, les productions les plus informes de l'art naiſſant, lui ont paru merveilleuſes. Les poéſies de Ronſard, les tragédies de Jodelle ont été, dans leur temps, des chef-d'œuvres inimitables. L'art & le *Goût* ont fait un pas de plus, & ſont tombés dans une autre erreur.

L'art s'eſt perſuadé que ſon mérite conſiſtoit dans des tours de force & d'adreſſe, dans de vaines ſubtilités, dans de puérils raffinements, dans une recherche pénible de ſentiments outrés, d'expreſſions étranges, d'antithèſes forcées, d'hyperboles extravagantes. La danſe noble & ſimple n'eſt venue que long temps après les ſauteurs & les voltigeurs : il en eſt de même de la ſaine Éloquence & de la belle Poéſie. Rapelons-nous ce qu'on a raconté des ſauvages de la Louiſiane, lorſque, dans le butin fait ſur les eſpagnols, ayant trouvé des ornements d'égliſe, ils s'en firent des vêtements ſi ridiculement bizarres. C'eſt ainſi que des écrivains ignorants & groſſiers s'ajuſtent par lambeaux la dépouille des anciens ;

Purpureus, latè qui ſplendeat, unus & alter
Aſſuitur pannus :
Hor.

& s'ils ont eux-mêmes quelque génie, leurs propres idées ne ſont encore qu'un tiſſu bigarré de quelques beautés de rencontre, & d'une foule d'inepties ou de groſſières abſurdités.

De ce mélange, les exemples ſont rares dans les ouvrages des Anciens, parce que rien ne reſte de leurs ſiècles de barbarie. Parmi nous, françois, le contraſte n'eſt pas encore aſſez marqué, parce que nos premiers artiſtes n'ont pas été des hommes de génie, & que dans leur groſſièreté on ne retrouve rien du grand caractère de la nature ; chez nous, le génie & le *Goût* ſont preſque nés en même temps. Mais l'Angleterre nous préſente deux exemples fameux de cet étonnant aſſemblage des plus grandes beautés de l'art & de ſes plus bizarres difformités.

Que dans un extrait, fait avec choix, quelqu'un raſſemble tous les traits de vérité, de naturel, d'Éloquence, & de force vraiment tragique, dont le génie de Shakeſpeare a été l'inventeur ; il n'eſt perſonne qui ne s'écrie : Voilà le peintre de la nature, le confident de ſes profonds ſecrets, l'homme de *Goût* de tous les temps. Mais que, dans ſes ouvrages, on trouve à chaque inſtant les plus abſurdes invraiſemblances, les plus dégoûtantes horreurs ; que les mœurs en ſoient un mélange de baſſeſſe & d'atrocité ; que l'action la plus noble y ſoit interrompue par de froides bouffonneries ; que les héros & la canaille s'y confondent ; & qu'à côté d'un mot ſimple & ſublime ſe préſente l'expreſſion la plus outrée, la plus groſſière, la plus rampante ; on dira de lui : Voilà le poète de la nature, que la barbarie de ſon ſiècle & de ſon pays a dépravé.

Milton eſt d'un temps plus récent ; & l'on ne laiſſe pas de voir encore dans ſon poème, à côté des tableaux les plus touchants, les plus ſublimes, les traces de cette barbarie qui dégrade l'eſprit humain. Quoi de plus fortement conçu que ce caractère de Satan, qu'Homère lui auroit envié ? Quoi de plus pur, de plus aimable, que la peinture de l'innocence & de la félicité de nos premiers pères, dans ce jardin, où l'imagination du poète a reproduit l'univers naiſſant & l'ouvrage de la création dans ſa plus naive beauté ? Quoi de plus abſurde & de plus monſtrueux, que cet amas de fictions dont il a chargé ſon poème ? Et peut-on ne pas reconnoître les rêves de la barbarie dans la transformation de l'Ange rebelle en crapaud, dans ce vilain amas d'accouplements inceſtueux de Satan avec le Péché & du Péché avec la Mort, & dans l'atelier des Démons fabricants du canon pour foudroyer les Anges, & dans ces batailles où les Démons ſont cuiraſſés, & où les Anges ſont pourfendus, *&c*, *&c* ?

Cet exemple & mille autres prouvent que l'imagination eſt la plus corruptible des facultés de l'âme. C'eſt par elle que la barbarie fait produire ſes monſtres ; la ſuperſtition, ſes ſantômes ; l'erreur, ſes ſyſtèmes bizarres : & de là toutes les fantaiſies qui obſcurciſſent l'entendement & cor-

rompent le ſens intime, ſoit dans l'opinion & dans les mœurs des hommes, ſoit dans les conceptions du génie & les productions des arts.

La première cauſe de ces écarts de l'imagination, c'eſt ſa liberté naturelle. Feindre & créer lui ſemble être pour elle un privilège ſans limite, qui l'affranchit de toutes les règles de vraiſemblance & de convenance. Ainſi, plus la raiſon s'altère & le ſentiment s'obſcurcit, plus on voit que l'imagination eſt hardie, mais vagabonde, impétueuſe, mais déréglée & fertile en inventions qui ne diffèrent plus des rêves d'un malade.

Velut ægri ſomnia, vanæ
Fingunter ſpecies. Hor.

A cet égard rectifier l'eſprit, ce n'eſt donc que le ramener à la raiſon & à la nature; c'eſt le bon ſens qui eſt le precurſeur, le reſtaurateur du bon *Goût*.

Nous en voyons les effets dans la Grèce, où, trois ſiècles après Homere, & plus d'un ſiècle avant Sophocle & Euripide, la Philoſopie précéda les arts & fut, pour ainſi dire, l'inſtitutrice du génie. L'opinion, les préjugés, les conventions qui l'avoient devancée, la forcèrent de compoſer avec la ſuperſtition & de capituler avec la barbarie: de là une foule d'erreurs qu'elle fut obligée de laiſſer ſubſiſter; mais dans tout le domaine qui lui fut accordé, & juſques dans ſes fictions (car elle-même elle eut ſes fables), l'analogie & les convenances furent ſes règles & ſes lois. Auſſi, dès la renaiſſance des Lettres dans la Grèce, au temps d'Eſchyle & de Sophocle, le *Goût* ſe trouva-il formé; il n'y eut que Theſpis de barbare.

Il n'en a pas été de même pour l'Europe moderne, où la Philoſopie n'eſt venue que très-long temps après les arts; il a fallu que, par inſtinct, le génie ſe ſoit rendu lui-même à la nature, & que de ſa propre lumière il ait percé l'épais nuage où dix ſiècles de barbarie l'avoient enſeveli.

Mais à cet avantage qu'eurent ſur nous les grecs, ſe joint une autre cauſe des progrès que, d'un pas égal, firent chez eux l'art & le *Goût*; & cette cauſe fut l'importance ſérieuſe & réelle qu'eurent d'abord les talents de l'eſprit, & l'eſſor que prit le génie, animé par de grands objets.

Je ferai bientôt remarquer ailleurs quel étoit dans la Grèce l'objet politique & moral de la Poéſie héroïque, & ſurtout de la Tragédie; quel étoit le rôle ou plus tôt le miniſtère du poëte lyrique dans les conſeils, dans les armées, dans les jeux ſolennels, & à la Cour des rois. On verra de même quelle étoit la fonction de l'orateur dans la tribune: il étoit le conſeil, le guide, le cenſeur de la république; il attaquoit, il protégeoit les premiers hommes de l'État.

L'hiſtorien, avec moins de crédit, n'avoit pas moins de dignité. Dépoſitaire de la gloire, organe de la renommée, témoin permanent de ſon ſiècle auprès de la poſtérité, quoi de plus impoſant pour une nation amoureuſe de la louange? Et quel aſcendant de tels hommes n'avoient-ils pas ſur l'opinion & ſur le *Goût* de la multitude? En cherchant à lui plaire, ils l'inſtruiſoient eux-mêmes. Ses écoles étoient le théâtre, la tribune, les fêtes olympiques; ſes maîtres étoient ceux qu'elle y alloit applaudir. C'eſt de Sophocle, d'Euripide, de Périclès, de Démoſthène qu'elle apprenoit à ſentir le prix & l'excellence de leur art.

Mais ſi le peuple s'élevoit à la hauteur des hommes de génie, ceux-ci quelquefois deſcendoient & s'abaiſſoient juſqu'au niveau du peuple. C'eſt une condition que le *Goût* doit ſubir dans les États républicains. Car lorſqu'il s'agit de remuer une multitude aſſemblée, ſi les bienſéances y peuvent moins qu'une groſſiere liberté, les lois du *Goût* doivent dormir ou ſe taire pour un moment. Les invectives dont s'accabloient Eſchine & Démoſthène, ne nous bleſſent pas moins que les ſales plaiſanteries & les injures dégoûtantes qu'Ariſtophane feſoit vomir à ſes acteurs. Mais ce n'eſt pas à nous que parloit Démoſthène; ce n'eſt pas nous qu'Ariſtophane vouloit ſoulever contre Cléon: l'un & l'autre auroient manqué leur but, ſi, à la place de ces groſſièretés, ils avoient mis ou la politeſſe d'Iſocrate, ou l'élégance de Ménandre; & Cicéron ſavoit, comme eux, ce qu'il feſoit, lorſque, pour accabler Antoine, pour dégrader & avilir Piſon, il oublioit les bienſéances. Le peuple eſt toujours peuple; & il eſt des moments où, pour s'en rendre maître, il faut ſavoir lui reſſembler. Catilina prenoit toute eſpèce de mœurs; l'Éloquence républicaine prend toute eſpèce de langage. Il eſt impoſſible qu'à Londres un poëte comique ſoit un homme de *Goût*; & un orateur des communes perd ſon temps, s'il s'occupe à l'être.

Il n'en eſt pas moins vrai que, plus l'art en lui-même a de puiſſants moyens, plus il eſt diſpenſé de ces indignes condeſcendances: & ce ſera toujours l'avantage de la haute Littérature: car tandis que les petites choſes éprouvent les révolutions des mœurs locales, des modes fugitives, & attendent tout leur ſuccès des convenances du moment; les grandes choſes participent de la ſtabilité des principes de la nature & de ſes raports éternels.

L'art d'étonner l'imagination, d'élever les eſprits, de ramener les âmes, d'exciter, d'appaiſer les paſſions du cœur humain, eſt preſque le même aujourdhui que du temps de Sophocle, & que du temps de Démoſthène; au lieu que les frivoles jeux de l'eſprit de ſociété ſont ſoumis à tous les caprices d'un *Goût* fantaſque & paſſager.

Digitized by Google

Chez les grecs, lorſque l'Éloquence devint oiſeuſe, elle fut vague & vaine. Il y avoit parmi les ſophiſtes des hommes de génie, auxquels il ne manquoit qu'une tribune, un peuple libre, & un Philippe, un Catilina, un Verrès pour les émouvoir. La preuve en eſt que, lorſque l'Éloquence, dans ces temps de corruption, rencontra des objets véritablement dignes d'elle, on la vit reprendre auſſi tôt ſa ſimplicité, ſa vigueur, & ſon antique majeſté. Je n'en veux pour témoins que Libanius & Themiſte. Ce n'eſt donc jamais que par l'importance de ſes fonctions que l'art eſt averti de ſa dignité naturelle. Si ſa propre gloire lui manque, il en cherche une autre; & celle-ci n'eſt que vanité. Ce fut le vice d'Iſocrate, & de tous ceux qui, comme lui, ne s'occupant que du ſoin de plaire, firent ſervir à divertir la Grèce l'art que Periclès & Démoſthène employoient à la dominer; & ce que je dis de l'Éloquence, je le dis des Lettres en général. L'affaire du *Goût* dans les petites choſes, c'eſt la parure; dans les grandes, c'eſt la décence & une noble ſimplicité.

Dans les arts intellectuels, comme dans les arts méchaniques, tout n'eſt pas riche par le fond: c'eſt aſſez ſouvent le travail qui fait le prix de la matière; & ce prix eſt ſouvent auſſi une valeur de convention. Alors ce n'eſt pas la beauté, mais la ſingularité du travail qui obtient la faveur de la mode. Au contraire, quand la nature en elle-même a ſa beauté, ſon eclat, ſa valeur, comme l'or & le diamant; peu d'induſtrie la met en œuvre; une forme ſimple, élégante, & régulière lui ſuffit; & le génie, en produiſant une grande penſée, un grand caractère, une ſituation pathétique, un ſentiment ſublime & vrai, un mouvement de paſſion entraînant par ſa véhémence, déchirant par ſon énergie, défend en même temps à l'art de le gâter & de l'embellir. Le *Goût* conſiſte alors à reſpecter l'ouvrage de la nature, & à la laiſſer ſe montrer dans ſa belle ingénuité. Telle eſt la différence des productions durables du génie, & des curioſités brillantes & fragiles qu'on appelle Ouvrages de *Goût*.

Mais dans les plus petites choſes, la Grèce avoit encore le ſentiment d'un naturel aimable. Les modèles de la délicateſſe ſe trouvent dans l'Antologie; des grâces & de la volupté, dans les poéſies d'Anacréon; de la ſenſibilité la plus vive, dans l'ode de Sapho, ainſi que dans les élégies que les latins ont imitées de Mimnerme & de Callimaque. Théocrite a quelques détails dont la groſſièreté nous bleſſe; mais il a des peintures d'une grâce touchante & d'un naturel précieux. Enfin, dès que la Comédie ceſſa d'être ſatirique & mordante, & qu'au lieu d'irriter le peuple elle ne voulut que l'inſtruire en l'amuſant, rien ne fut comparable à l'élégance de Ménandre, ſi l'on en juge par celle de Térence, qui l'avoit, nous dit-on, ſi fidèlement imité.

Ainſi, dans tous les genres de Littérature, les romains eurent de bons modèles; & s'ils ne furent pas toujours aſſez heureux pour les atteindre, ils le furent aſſez pour les ſurpaſſer quelquefois. Ceci demande quelques réflexions ſur les moyens donnés par la nature, d'etendre la ſphère des arts.

Il en eſt du *Goût* comme des mœurs: ce n'eſt pas en s'éloignant du naturel que les mœurs ſe perfectionnent; c'eſt en le redreſſant lui-même, en corrigeant ce qu'il a d'âpreté, de groſſièreté, de rudeſſe; en lui donnant, s'il a trop de molleſſe, plus de vigueur & de reſſort. De même, en fait de *Goût*, l'art ne conſiſte pas à contrarier la nature, mais à l'améliorer, à l'embellir en l'imitant, à faire mieux qu'elle, en feſant comme elle, en ſuivant ſes inclinations, ſes directions, ſes mouvements, en obſervant ſes révolutions & ſes diverſes métamorphoſes, ſurtout en choiſiſſant en elle les traits, les formes, les aſpects, les accidents où la vérité donne le plus de charme à l'imitation. Je m'explique.

La vérité, dans les ſciences exactes, n'a qu'un point, ou n'a qu'une ligne, que doit ſuivre l'obſervateur. La vérité, dans les arts d'agrémens, a une grande latitude. De là les différences & les gradations du bien au mieux, du commun à l'exquis, du médiocre à l'excellent, en fait de *Goût* comme en fait de génie.

Une penſée, un ſentiment, une image, un tableau, un caractère, une action a de la vérité toutes les fois qu'on y reconnoit la nature; & telle eſt, comme je l'ai dit, la vérité que l'on voit exprimée dans l'Éloquence des ſauvages. Mais le naturel ſe compoſe de qualités & d'accidents, qui varient ſelon les âges, les conditions, les climats, les formes de la ſociété, & les plis divers qu'elle donne à l'eſprit & au caractère. Ainſi, la vérité diffère d'elle-même, non ſeulement d'un peuple à l'autre, d'un ſiècle à l'autre, mais dans le même lieu & dans le même temps, d'un homme à l'autre, & dans le même homme, au gré des paſſions & des évènements. Tout ſe reſſemble au premier coup d'œil; mais bientôt, parmi ces reſſemblances génériques, on aperçoit des différences ſpécifiques & locales, & puis encore des différences individuelles & accidentelles à l'infini. De là mille peintures du même caractère, de la même paſſion, du même vice, de la même vertu, qui ont toutes leur vérité. Mais cette vérité ſera plus ou moins curieuſe & intéreſſante, plus ou moins fineoent ſaiſie ou ingénieuſement exprimée; elle attachera plus ou moins l'eſprit & l'âme; elle aura plus ou moins d'agrément & d'attrait, ſelon le choix de ſon objet & les couleurs dont il ſera peint. C'eſt ici que le *Goût* s'exerce dans l'invention & le diſcernement du bien, du mieux, du mieux encore; & qu'on voit l'art réfléchi ſur lui-même, s'obſervant, s'eſſayant, déployant ſes moyens, creuſant plus avant dans ſes ſources, enfin ſe corrigeant, ſe ſurpaſſant

lui-même, &, non content de ſes ſuccès, ſe provoquant à de nouveaux efforts.

Voyez cent élèves rangés autour d'un modèle commun; leurs deſſins lui reſſemblent tous, & il n'y en a pas deux qui ſe reſſemblent: telle eſt la nature au milieu des orateurs & des poëtes. De là cette diverſité inépuiſable dans les productions de l'eſprit & du génie imitateur.

Si donc chacun, dans ſon point de vûe, a bien ſaiſi l'objet & l'a bien exprimé, chacun, me direz-vous, n'a-t-il pas réuſſi? Non, car ils n'ont pas tous également rempli l'intention de l'art, qui eſt d'intéreſſer & de plaire. C'eſt un talent que de bien rendre ce que l'on voit: mais tout ce qui frape la vûe n'eſt pas digne de la fixer: tous les évènements ne ſont pas mémorables, tous les caractères ne ſont pas touchants; toutes les ſituations, tous les accidents, tous les détails de la vie humaine ne ſont pas curieux à peindre; & dans l'action même la plus intéreſſante, toutes les circonſtances ne le ſont pas. Une nature froide, commune, indifférente, une nature qui ne dit rien à l'âme & à l'eſprit, ou qui ne dit pas ce que l'objet de l'art veut qu'elle diſe, ou qui le dit trop foiblement, aura ſa vérité, mais une vérité ſans énergie, ſans intérêt, ſans agrément. Trouver en ſoi ou dans la nature la vérité relative à l'effet que ſe propoſe l'art, c'eſt l'invention du génie: la choiſir ou la compoſer, comme le peintre ſa couleur, & telle que l'art la demande, c'eſt l'inſpiration du *Goût*, & du *Goût* le plus éclairé. Or on ſent bien qu'il ne peut l'être ainſi que par une étude aſſidue & profondément réfléchie, non ſeulement de la ſimple nature, non ſeulement de la nature cultivée & modifiée, mais des moyens, des procédés, & des productions de l'art, des tentatives qu'il a faites, des ſuccès qu'il a obtenus, des progrès qu'il peut faire encore: & tel fut le *Goût* des romains.

Le mérite éminent des grecs, & une gloire qui les diſtingue, eſt d'avoir été inventeurs, & de n'avoir eu pour modèles & pour objets de comparaiſon que la nature & leurs propres ouvrages. Les romains, au contraire, furent imitateurs. La Grèce leur tranſmit les arts; ce fut ſa plus riche dépouille.

Græcia capta ferum victorem cepit, & artes
Intulit agreſti Latio. Hor.

Tous ces arts ne leur ſemblèrent pas également dignes de leur émulation: mais dans celui de parler & d'écrire, après avoir été les diſciples des grecs, ils en devinrent les rivaux; & en s'efforçant de les atteindre, ils eurent quelquefois la gloire de les ſurpaſſer.

A ne regarder la Poéſie & l'Éloquence que du côté du naturel, de l'énergie, & de ces beautés principales que le génie enfante; rien ſans doute n'eſt au deſſus d'Homère, de Sophocle, & de Démoſthène. Mais ſi l'art réfléchit aux nouveaux degrés de perfection où l'on s'eſt élevé, toujours guidé par la nature dans la Poéſie de Virgile, dans l'Éloquence de Cicéron; l'on avouera que l'abondance, la variété, la ſouplеſſe, l'artifice prodigieux, & les reſſources infinies de Ciceron dans ſes harangues; que la richeſſe, l'économie, la perfection des détails, le mélange, & l'accord de toutes les beautés & de toutes les grâces dans les deux poëmes de Virgile, ſont, au moins du côté du *Goût*, des avantages que les imitateurs ſe ſont donnés ſur leur modèle: & ces deux exemples ſuffiſent pour marquer les progrès du *Goût*, lorſque l'art veut ſe conſulter en même temps que la nature, voir dans ce qu'il a fait ce qui lui reſte à faire, & ſe donner pour régle l'exemple de Céſar,

Nil actum reputans, ſi quid ſupereſſet agendum. Lucan.

J'ai dit qu'à Rome la Poéſie s'étoit formée à l'école de l'Éloquence; & en effet, de l'une à l'autre l'art d'intéreſſer & de plaire a tant d'analogie & tant d'affinité, que tous les grands moyens en ſont preſque les mêmes, & que les régles de vraiſemblance, de convenance, de bienſéance, ſont preſque abſolument communes au poëte & à l'orateur: *Eſt finitimus oratori poëta.* (Cic.)

Voyez dans les livres de Cicéron, ſur les procédés de ſon art, quelles ſont les ſources du pathétique, & quelle eſpèce d'émotion il eſt poſſible de tirer de la nature & du fond de la cauſe, de la condition, de l'âge, du caractère, de la fortune, de la ſituation des perſonnes & de leurs relations diverſes; c'eſt pour le poëte tragique la plus profonde des études. Voyez, pour la narration, les circonſtances où l'orateur doit apuyer, celles qu'il doit omettre ou ſur leſquelles il doit paſſer rapidement, ce qu'il doit relever, ce qu'il doit affoiblir, ce qu'il doit eſquiſſer ou peindre, comment il peut rendre ſenſible l'action qu'il décrit, & de quels mouvements il la doit animer; c'eſt encore là, pour l'Épopée, la meilleure des théories. Conſultez enfin ce grand maître ſur les manœuvres du plaidoyer, ſur l'attaque & ſur la défenſe, la preuve & la réfutation, l'emploi des moyens pathétiques; ce même art, s'il eſt appliqué à la ſcène paſſionnée (ſauf le degré de vehémence & de chaleur qu'elle doit avoir), cet art, dis-je, nous donnera le dialogue le plus naturel, le plus vif, & le plus preſſant.

Je ne doute pas que les grecs n'euſſent la même théorie; mais les romains me ſemblent l'avoir portée encore plus loin; ſoit parce qu'ils partoient du point juſqu'où les grecs étoient allés, ſoit parce qu'ils étoient preſſés par cette ingénieuſe & inventive néceſſité, qui, dans l'urgence continuelle des grands périls & des grands

beſoins, aiguiſe l'induſtrie des hommes comme l'inſtinct des animaux.

Dans Athènes, comme dans Rome, un citoyen fait pour les grandes places avoit un intérêt preſſant & capital de ſe rendre éloquent. Sa fortune, ſon rang, ſes fonctions publiques l'expoſoient tous les jours à la cenſure de la haine, aux délations de l'envie; il falloit qu'il fût en défenſe. Mais à Rome, il avoit à remuer & à conduire un peuple différent du peuple athénien. Il s'agiſſoit pour lui de ménager, non ſeulement l'arrogance républicaine & l'orgueil des maîtres du monde, mais l'eſprit plus jaloux, plus ombrageux encore des partis & des factions. De là cette frayeur, avec laquelle Cicéron regardoit les détroits, les écueils, les naufrages de l'Éloquence populaire: de là ces précautions timides avec leſquelles il navigeoit ſur cette mer ſi dangereuſe, *ſcopulo-ſum atque infeſtum*: précautions que Démoſthène ou négligeoit ou prenoit rarement avec un peuple qui n'étoit difficile que ſur l'article de ſes dieux; qui ſe laiſſoit tout dire avec franchiſe, pourvu qu'on dît tout avec grâce; & qu'on pouvoit, en flattant ſon oreille, réprimander comme un enfant.

Auſſi, comme pour la vigueur & la hardieſſe de l'Éloquence, Rome n'avoit rien de ſemblable aux harangues de Démoſthène, la Grèce n'eut-elle jamais, dans l'Éloquence inſinuante, rien de pareil aux plaidoyers & aux harangues de Cicéron. L'un n'eut beſoin que du courage d'un citoyen libre & ſincère; l'autre, au Sénat, & devant le peuple, autant & plus que devant Céſar, eut beſoin de toute la ſoupleſſe du plus habile courtiſan.

Or ces tours, ces détours, ces fineſſes de ſtyle, ces mouvements ſi meſurés même avec l'air de l'abandon, ces couleurs ſi bien ménagées, ces touches quelquefois ſi fermes & quelquefois ſi délicates, & toujours au plus haut degré la convenance & l'apropos, furent autant de leçons de *Goût* que la Poéſie reçut de l'Éloquence. Ajoutons-y l'urbanité, qui répondoit à l'atticiſme, mais qui tenoit plus aux mœurs qu'au langage; un ſentiment de dignité, plus délicat & plus exquis; une Philoſophie qui, dans les bons eſprits ainſi que dans les belles âmes, avoit aquis plus de maturité; enfin une connoiſſance du cœur humain, une analyſe des paſſions plus méditée & plus profonde: & nous ne ſerons plus ſurpris de trouver, dans les ouvrages des latins, des beautés, des nuances, des dévelopements, des traits d'un naturel exquis, que les grecs ne connoiſſoient pas. On peut, je crois, dire avec aſſûrance, que ni les plaidoyers pour Ligarius & pour Milon, ni la harangue pour Marcellus, n'avoient de modèle dans la Grèce; & l'on peut aſſûrer de même que la Grèce ne fut jamais en état de produire un poëte galant comme Ovide, ſolide & brillant comme Horace, & accompli comme Virgile.

Le ſiècle même de Périclès ne concevoit rien au deſſus d'Homère; & du côté de l'invention & des belles formes poétiques, il n'a point encore ſon égal. Toutes les hautes conceptions qui appartiennent au génie, la grandeur de l'action, celle des caractères, leur variété, leur contraſte, leur vérité frapante, l'abondance & l'éclat des images, la rapidité des peintures, le mouvement, la chaleur, & la vie répandue dans les récits, ont fait d'Homère le premier des poëtes; & Virgile lui-même ne l'a point detrôné. Mais du côté du *Goût*, combien n'a-t-il pas ſur lui d'avantages! quelle dignité dans les mœurs de ſes dieux; quelle nobleſſe dans leur langage, quel ſentiment délicat & juſte des convenances, des bienſéances dans les harangues de ſes héros! quel choix dans tous les traits qui expriment la douleur de la mère d'Euryale, & les regrets d'Évandre ſur la mort de leur fils! quelle ſupériorité d'intention & d'intelligence dans tous les moyens qu'il a pris, d'annoncer les deſtins de Rome & de flatter Auguſte & les romains! quel art dans le bouclier d'Énée, que d'y faire tracer, de la main d'un dieu, l'hiſtoire future de ſa patrie, & de manière à pouvoir dire, lorſqu'Énée a reçu de la main de ſa mère ce divin bouclier, & qu'il le charge ſur ſes épaules;

Attollens humero famamque & fata nepotum!

Quel art plus merveilleux encore, & quel ſublime accord du génie & du *Goût* dans la deſcription des enfers! *Tu Marcellus eris. His dantem jura Catonem*, ne ſont pas du ſiècle d'Homère.

Homère a pu trouver dans la nature la ſcène des adieux d'Hector & d'Andromaque, & celle de Priam aux pieds d'Achille: il auroit pu imaginer de même celle d'Euryale & de Niſus. Mais il fallut toute l'Éloquence du théâtre & de la tribune pour préparer Virgile à peindre le caractère de Didon. Euripide lui-même n'avoit pas fait encore des études aſſez ſavantes de la paſſion de l'amour pour l'exprimer comme Virgile. La preuve en eſt le rôle de Phèdre, dans lequel Racine a laiſſé Euripide ſi loin de lui. Virgile devoit être égalé, peut-être ſurpaſſé dans l'art de faire parler une amante: mais ce ne pouvoit être que dans un ſiècle où le ſentiment de l'amour ſeroit encore plus dévelopé, plus exalté que dans le ſien; & entre Virgile & Racine, il devoit s'écouler de longs ſiècles de barbarie.

A la renaiſſance des Lettres, l'Italie moderne eut le même bonheur qu'avoit eu l'Italie ancienne d'être voiſine de la Grèce, & d'en tirer immédiatement ſes lumières & ſes exemples.

L'Orient, ſous les empereurs, juſqu'à l'invaſion des turcs, n'avoit jamais été barbare. Les Muſes y étoient endormies, mais n'en étoient pas exi-

lées (1). Les Lettres n'y fleuriſſoient pas, mais elles y étoient cultivées. Ce fut de là que l'Italie en tira comme les ſemences. Un ſiècle avant la chute de l'Empire, on voit déja les grecs venir les répandre à Veniſe, à Florence, à Paris, à Rome. Pétrarque & Boccace furent les diſciples d'un Savant de Theſſalonique. Mais à la priſe de Conſtantinople par Mahomet II, ce fut une émigration de gens de Lettres, échapés des ruines de leur patrie & réfugiés en Toſcane, où l'immortel Laurent de Médicis les reçut comme dans ſon ſein.

Il ne faut donc pas s'étonner de l'avantage que l'Italie eut, au quinzième & au ſeizième ſiècle, ſur tout le reſte de l'Europe. De plus, elle avoit eu celui d'être le centre de l'Égliſe, dont le latin étoit la langue, corrompue à la vérité, mais aſſez analogue encore à celle du ſiècle d'Auguſte, pour en faciliter l'étude & en accélérer l'uſage. L'italien lui-même en étoit dérivé; & ſon affinité avec elle la rendoit comme populaire. Enfin, pour l'Italie, la lumière des Lettres n'eut jamais d'éclipſe totale.

Le commerce avec l'Orient, les relations des deux Égliſes, leur rivalité, leurs querelles, le mouvement que donnoient aux eſprits les héréſies & les Conciles, la lecture habituelle des livres ſaints, l'étude des Péres de l'Égliſe, dont le plus grand nombre étoient nourris d'une ſaine Littérature, & dont quelques-uns ne manquoient ni d'Éloquence, ni de *Goût*; d'un autre côté, le ſouvenir, l'exemple de l'ancienne Rome, les monuments de ſes beaux arts, & je ne ſais quelle ombre de ſon génie, qui erroit toujours ſur ſes débris, n'avoient ceſſé d'entretenir une communication d'idées entre l'Italie & la Grèce, entre la Rome d'Auguſte, & la Rome de Léon X. Ainſi, tout s'accorda pour hâter les progrès des Lettres renaiſſantes en Italie.

A Rome, on couronnoit Pétrarque; Dante & Boccace fleuriſſoient; & nous en étions à Joinville. Jodelle, Ronſard, & Garnier faiſoient l'admiration & les délices de la France; & ſes ſeuls écrivains en proſe, au moins dans la langue vulgaire, étoient Commine & Rabelais, tandis que l'Italie avoit déja produit Léonard l'Aretin, l'hiſtorien de Florence, Ange Politien, Machiavel, Paul-Jove, Guichardin, Jovian-Pontanus; & en poëtes, Fracaſtor, Sannazar, Vida, l'Arioſte, Laſca, le Ruſante, Dolcé; enfin le Taſſe avoit précédé Brébeuf & Chapelain de ſoixante à quatre-vingts ans; & le ſiècle des Médicis, qui fut pour l'Italie le règne le plus floriſſant des Lettres & des Arts, étoit pour nous à peine le foible crépuſcule d'un ſiècle de lumière.

Ce n'eſt pas qu'il n'y eût en France des hommes très-inſtruits & très-judicieux: dans aucun temps on n'en a vu à côté deſquels on ne pût nommer l'Hôpital, Turnèbe, Muret, Amyot, Montaigne, Bodin, Charon, la Beétie, d'Oſſat, de Thou, Duvair, Jeannin, les deux Étiennes. Mais le ſavoir étoit iſolé; la raiſon, preſque ſolitaire: ni l'eſprit de la nation n'étoit encore aſſez débrouillé, ni ſes mœurs aſſez dégroſſies, ni ſa langue aſſez défrichée, pour que les Lettres, tranſplantées dans un climat ſi nouveau pour elles, y puſſent de long temps proſpérer & fleurir.

La France avoit de bons eſprits, d'habiles politiques, de grands juriſconſultes, & même quelques philoſophes. Mais le Public y étoit encore ſuperſtitieux & fanatique.

L'Aſtrologie, la Magie, les poſſédés, les revenants, les ſortilèges, les maléfices, les combats judiciaires, les lois qui les autoriſoient, la Théologie des écoles, la Morale des caſuiſtes, le bateſage de la Chaire, les farces pieuſes du Théâtre, les preſtiges religieux dont on frapoit la multitude, le zèle aveugle & ſanguinaire dont l'enivroient des impoſteurs, tout ſe reſſentoit du mélange d'un peuple eſclave des Druides & du peuple barbare qui l'avoit ſubjugué. Ainſi du reſte de l'Europe. Partout la lumière des Lettres avoit à diſſiper les ténèbres de l'ignorance; partout il falloit enlever cette rouille épaiſſe & profonde que dix ſiècles de barbarie avoient comme incruſtée dans les eſprits & dans les âmes, rendre l'entendement humain aux lumières de la nature, & redonner un caractère de nobleſſe & de dignité aux mœurs publiques, défigurées & dégradées juſqu'à l'abrutiſſement.

Sans cette grande métamorphoſe, quel moyen d'aſſimilation pouvoit-il y avoir entre le *Goût* des nations antiques & le groſſier inſtinct des nations modernes? Tirer l'homme de cet état, & lui donner le diſcernement du vrai dans ſes juſtes rapports, du bien, du Beau dans ſa juſte meſure, ne pouvoit être que l'ouvrage du temps.

Cependant, comme il eſt des erreurs compatibles avec le génie des Arts, le grand obſtacle à la régéneration des Lettres & du *Goût* ne venoit pas de cette cauſe: & en effet, au milieu même des ſuperſtitions & des préjugés fanatiques, le Taſſe avoit fait un beau poéme, & l'Arioſte un poème charmant. Mais à la faveur d'une langue déja épurée & polie, ils avoient ſu tout ennoblir; & la langue françoiſe, quoiqu'aſſez abondante, étoit encore loin d'aquérir ce caractère de nobleſſe, d'élégance, & de pureté, que Pétrarque & Machiavel, avant l'Arioſte & le Taſſe, avoient donné à la langue toſcane. C'étoit cet inſtrument du génie & du *Goût* qu'il falloit d'abord façonner.

Une langue répugne aux ouvrages de *Goût*, non ſeulement lorſqu'elle eſt pauvre, rude, & groſſière, mais auſſi lorſqu'elle n'a qu'un ton, ou que tous les tons s'y confondent. C'eſt la ſoupleſſe & la variété qui font la grâce & le charme du ſtyle; c'eſt par ſes modulations qu'il s'élève ou s'abaiſſe

(1) Photius eſt du neuvième ſiècle, & Suidas eſt du dixième.

s'abaiſſe au gré de la penſée, & qu'il ſe met d'accord avec les caractères & à l'uniſſon des ſujets. Or une langue n'eſt ſuſceptible de ces convenances du ſtyle, qu'autant qu'elle a des tons gradués & diſtincts, depuis l'humble juſqu'au ſublime, depuis le populaire juſqu'à l'heroïque, & qu'elle a de même des modes analogues à la douceur, à la molleſſe, à l'énergie, à tous les ſentiments, à toutes les paſſions, à tous les mouvements de l'âme; & c'eſt ce qui manquoit même à la langue de Montaigne.

Cette langue eſt franche, énergique, & d'un tour vif & pittoreſque: mais elle eſt trop ſouvent ignoble; & quoique, par ſa liberté, ſa familiarité même, elle plaiſe dans des écrits dont l'abandon eſt le caractère, il n'en eſt pas moins vrai que, dans les genres qui demandent toutes les nuances du ſtyle & toutes ſes délicateſſes, dans les ſujets ſurtout où la majeſté du langage en eſt la bienſéance, cette familiarité continue auroit été peu convenable. Lorſque Montaigne fait parler Auguſte à Cinna, ou qu'Amiot traduit quelques vers d'Euripide, il n'eſt perſonne qui ne ſente combien ce vieux langage manque de dignité.

Qu'on ne m'accuſe pas de vouloir déprimer deux écrivains ſi recommandables: ce vieux naturel de leur ſtyle a ſon attrait, & je le ſens. Mais plus il étoit convenable dans un récit naïf & ſimple, & dans le libre épanchement des penſées d'un philoſophe; moins il étoit propre à la majeſté de l'Éloquence & de la Poéſie: & Montaigne lui-même nous l'auroit avoué, lui qui a ſi bien apprécié les écrivains de l'antiquité, même du côté du langage; lui qui avoit l'oreille & l'âme aſſez ſenſibles aux beautés du ſtyle, pour avoir reconnu que le Poème des Géorgiques & le cinquième livre de l'Enéide étoient ce que Virgile avoit le mieux écrit. Il ſavoit comme nous, ſans doute, quelle diverſité de couleurs & de tons une langue devoit avoir, pour s'élever à la hauteur de l'Éloquence de Cicéron, de la Poéſie de Lucrèce, pour ſe donner la dignité & les grâces décentes du ſtyle de Virgile, & pour s'abaiſſer noblement à l'élégante familiarité du ſtyle de Térence, qu'il appeloit lui-même *la mignardiſe du langage latin.*

Je dirai plus: ſi, du temps de Montaigne, quelqu'un avoit été capable d'aſſigner à la langue ſes divers caractères, & d'en claſſer les mots, les tours, & les images, comme on a fait depuis, pour varier les tons & les degrés du ſtyle; c'eût été Montaigne lui-même. Mais ſon inclination pour un genre d'écrire libre, indolent, abandonné, coulant de ſource au gré de ſon humeur & de ſa fantaiſie, l'éloignoit trop de ces recherches. Tout dans ſa langue lui a été bon, parce que tout lui étoit commode; & ce qu'il nous dit de ſes études, nous pouvons l'appliquer à ſes compoſitions. « Il n'eſt » rien pourquoi je me veuille rompre la tête, » non pas pour la ſcience, de quelque grand prix » qu'elle ſoit ».

Marot, qui dans quelques épigrammes eut un peu de délicateſſe, fut trop ſouvent groſſier & bas. Les poëtes du même temps qui voulurent hauſſer le ton, donnèrent dans l'enflure, & furent durs & guindés ſans nobleſſe. Malherbe, le premier, ſentit quel heureux choix de mots pouvoit donner aux vers françois de la pompe & de l'harmonie, & juſqu'où le ſtyle de l'Ode pouvoit s'élever ſans effort. Ce fut une grande leçon de *Goût* pour les poëtes à venir.

Balzac eſſaya d'ennoblir de même & d'élever la proſe au ton de l'Éloquence; mais il l'eſſaya dans des lettres, & avec une emphaſe & une affectation toute oppoſée au naturel & à la liberté du ſtyle épiſtolaire. Cette tentative ne laiſſa pas d'avoir un ſuccès éclatant; & Balzac parut un prodige, pour avoir appris à ſon ſiècle que notre proſe, comme nos vers, pouvoit être nombreuſe & noble.

Dès lors, le ſecret de donner à la langue de l'harmonie & de l'élévation, ceſſa d'être inconnu. Lingende en profita; & il fut le premier qui mit de la décence & de la dignité dans le langage de la Chaire.

Mais le grand apôtre du *Goût*, le grand maître dans l'art d'écrire & de parler la langue ſur tous les tons, ce fut Paſcal.

Corneille, qui l'avoit devancé, avoit brillé d'une lumière plus éclatante, mais moins pure. Il avoit créé les deux théatres; il avoit donné, dans le Menteur, le modèle du bon comique; il avoit inventé un genre de fable tragique, qui n'étoit pas celui des grecs, & qui étoit plus analogue à nos mœurs; en l'inventant, il l'avoit élevé au plus haut degré du ſublime; il en avoit pris le vrai ton, parlé ſouvent le vrai langage; & ſes beaux vers ſont beaux ſi naturellement, ſi ſimplement, ſi pleinement, qu'il n'y a rien de plus accompli. Perſonne enfin n'a autant fait que lui, pour agrandir en nous l'idée du Beau moral en Poéſie, & pour nous en faire éprouver le ſentiment dans toute ſa hauteur: & en cela le *Goût* lui a dû infiniment plus qu'on ne penſe. Je dis le *Goût*, quoique ce fut ce qui lui manquoit à lui-même: car des inſpirations lumineuſes & fréquentes lui en tenoient lieu; & pour profiter des exemples d'un homme de génie, ce n'eſt pas à ſes fautes que les habiles gens s'arrêtent: ils s'attachent à ſes beautés; & lorſqu'il a fait le mieux poſſible, ils tâchent de faire comme lui, auſſi bien que lui, mieux que lui. Qu'importoit à Racine & à Voltaire que Corneille eût fait Théodore, & Pertharite, & Surena? Tout cela étoit nul pour eux, comme il devroit l'être pour nous. Ce ſont les belles ſcènes du Cid, de Cinna, des Horaces, de Polieucte, de Rodogune, qu'ils méditoient dans leur jeuneſſe, & qui étoient pour

eux des leçons de *Goût* dans ce qu'il a de plus rare, de plus difficile à ſaiſir, le Beau idéal dans les mœurs, le ſublime dans l'expreſſion. Mais ſi Corneille fut pour le *Goût* un merveilleux inſpirateur, il fut encore un plus dangereux guide. Il donna de hautes leçons, mais il donna de mauvais exemples, même dans ſes plus beaux ouvrages; & la gloire d'être infaillible étoit réſervée à Paſcal.

Cet eſprit, à la fois original & naturel, & auſſi ſimple que tranſcendant, ſembloit fait pour être le ſymbole, l'image vivante du *Goût*. Ce fut de lui que ſon ſiècle apprit à cribler, ſi j'oſe le dire, & à purger la langue écrite des impuretés de la langue uſuelle, & à trier non ſeulement ce qui convenoit au langage de la Satire & de la Comédie, mais au langage de la haute Éloquence, mais au ſtyle plus tempéré de la ſaine Philoſophie. Les premières des Provinciales furent des leçons pour Molière; les dernières, pour Boſſuet; & les Penſées ont appris aux philoſophes qui l'ont ſuivi, quelle devoit être la pureté & la dignité de leur langue. Jamais homme n'a eu dans un plus haut degré de juſteſſe le ſentiment des convenances, & des convenances durables: auſſi voit-on qu'il n'a point vieilli; & il ne vieillira jamais.

Avec tant de délicateſſe dans l'organe du *Goût*, il put ne pas aimer Montaigne; mais il l'eſtimoit plus qu'il ne croyoit ou qu'il n'oſoit l'avouer. Il parcouroit ce champ fécond & négligé en botaniſte habile & ſage: c'eſt là qu'il s'étoit enrichi; & il eſt auſſi vraiſemblable que ſans Montaigne on n'eût pas eu Paſcal, qu'il l'eſt que ſans Corneille on n'eût pas eu Racine. Les romains, chargés des dépouilles de leurs voiſins, les mépriſoient: Port-Royal & Paſcal eurent le même orgueil. Soyons plus juſtes à leur égard, & reconnoiſſons que le *Goût* ſévère & pur de cette école contribua grandement à former celui des gens de Lettres, & celui du Public.

Dans la jeuneſſe de Louis XIV, l'amour des Lettres, paſſion nouvelle, étoit dans toute ſa ferveur. L'Académie Françoiſe étoit fondée, & s'occupoit aſſidûment à former, à fixer la langue, en aſſignant à chaque mot ſon vrai ſens, ſa valeur, ſes acceptions diverſes, & le caractère de nobleſſe ou de familiarité qui devoit lui marquer ſa place. En même temps les mœurs de la ſociété ſe poliſſoient. La fleur de la Nobleſſe, attirée à Paris par le cardinal de Richelieu, formoit la Cour d'un roi jeune, heureux, galant, magnifique, paſſionnément épris de toutes les ſortes de gloire, délicat ſur les bienſéances, ſenſible à tous les plaiſirs nobles, fait pour être lui-même un modèle de dignité, &, par un naturel qui ſuppléoit en lui aux lumières qu'il n'avoit pas, juſte appréciateur du mérite dans les Lettres & dans les Arts. Autour de lui, & à ſon exemple, ſa Cour, attentive au progrès des talents, occupée de leurs travaux, intéreſſée à leur rivalité, à leurs ſuccès, à leurs querelles, ſe plaiſant à les animer pour jouir de leur jalouſie & de leur émulation; la Ville, à l'envi de la Cour, s'étudiant à ſuivre tous les *Goûts* du Monarque; enfin, ſoit l'attrait de la mode, ſoit l'attrait de la nouveauté, tout un monde paſſionné pour les productions du génie, s'inſtruiſant pour en mieux jouir, & ſe faiſant foule avec la même ardeur autour des chaires de Bourdaloue, de Boſſuet, & de Fléchier, & aux théâtres de Corneille, de Molière, & du jeune Racine: telle fut, dans tous les eſprits, l'action & la réaction des gens de Lettres ſur le Public, du Public ſur les gens de Lettres (1). Il falloit alors, ou jamais, que le *Goût* ſe perfectionnât.

On conçoit bien pourtant qu'il y eut d'abord, dans ce concours d'écrivains & de connoiſſeurs, une infinité de prétentions manquées, & de fauſſes lueurs d'eſprit, de talent, & de *Goût*. Chaque ſociété eut ſes prédilections; chaque bel-eſprit eut ſon cercle; chaque talent, ſes ennemis. Avant de juger, c'étoit peu de ne pas entendre, on ſe paſſionnoit. Les tribunaux les plus célèbres étoient ſouvent les plus injuſtes. Ici, Pradon avoit des Mécènes; & Racine, des détracteurs: là, Chapelain étoit admiré, en récitant les vers de la Pucelle; ailleurs, c'étoient les Scudéri qu'on exaltoit, en déprimant Corneille; Bourſaut avoit des partiſans qui le préféroient à Molière. Tout ſembloit confondu. C'étoit dans ce moment de fermentation & de trouble que l'eſprit public s'épuroit comme le vin en jetant ſon écume. Tout ce que demande l'opinion pour ſe rectifier, tout ce que demande le *Goût* pour ſe polir, c'eſt du mouvement. Ce n'eſt même qu'à force d'agitation, de combats, de révolutions en tous ſens, que la vérité ſe dégage: car après ce tumulte, les paſſions ſe calment, les partialités ceſſent, les préventions ſe diſſipent, l'opinion ſe fixe à la fin: & regardez au fond du creuſet; la vérité y reſte pure comme l'or.

Ce n'eſt donc pas ce flux & ce reflux de ſentiments contraires, de jugements épars, d'opinions hétérogènes, qui décident du *Goût* de tout un ſiècle; c'eſt leur réſultat, c'eſt l'enſemble & la ſomme de l'opinion publique. Or voyez ſous Louis XIV quels furent les hommes vraiment célèbres; & à leur tête vous trouverez les auteurs de Cinna, du Miſanthrope, d'Iphigénie, des Oraiſons funèbres

(1) « C'étoit un temps digne de l'attention des temps » à venir, dit Voltaire, que celui où les héros de Cor» neille & de Racine, les perſonnages de Molière, les » voix des Boſſuet & des Bourdaloue ſe faiſoient entendre » à Louis XIV, à *Madame*, ſi célèbre par ſon *Goût*, à » un Condé, à un Turenne, à un Colbert, & à cette » foule d'hommes ſupérieurs en tout genre. Ce temps ne » ſe trouvera plus, où un duc de la Rochefoucault, l'au» teur des Maximes, au ſortir de la converſation d'un » Paſcal, d'un Arnauld, alloit au théâtre de Corneille ».

de Turenne & du grand Condé ; vous y trouverez ce La Fontaine, que la Cour dédaignoit & mettoit en oubli ; ce Fénélon, que Louis XIV avoit le malheur de ne pas aimer, & le malheur plus grand de regarder comme un bel-eſprit chimérique ; vous y trouverez ce Boileau, qui s'étoit fait tant d'ennemis ; & ce Quinault, que Boileau lui-même s'efforçoit inutilement de décrier & d'avilir. Tout le monde avoit eu ſes torts ; le Public ſeul enfin ſe trouva juſte. Concluons que le ſiècle du génie fut auſſi le ſiècle du *Goût* ; ajoutons, & d'un *Goût* plus délicat, plus fin, plus éclairé que celui de Rome & d'Athènes.

Les romains, je l'avoue, ont, en fait d'Éloquence, l'avantage d'un artifice plus ſavant & plus raffiné : & quoique Bourdaloue & Maſſillon m'étonnent ; l'un par l'accord parfait de ſon langage avec ſon miniſtère, & par le ſecret merveilleux de concilier, comme ſans art, l'eſprit de l'Évangile avec celui du monde, & toutes les bienſéances du caractère apoſtolique, avec le ton & le langage que la Cour la plus ſpirituelle & la plus polie de l'univers exigeoit de ſon orateur ; l'autre, pour avoir ſu jeter ſur l'Éloquence la plus ſoignée, la plus étudiée, un voile de décence, de dignité, de ſimplicité même, qui, en déguiſant le ſoin de plaire, n'y laiſſe voir que le don naturel de perſuader & de toucher ; enfin, dans l'Eloquence de Boſſuet, toute inculte qu'elle veut paroître, quoique je ſois bien éloigné de prendre pour un manque de *Goût* ces négligences réfléchies, ces licences préméditées, ces ſavantes incorrections, qui lui donnent en même temps plus de force & de vérité : cependant, vu la différence de la Tribune & de la Chaire, la liberté, l'autorité, la ſécurité que donne celle-ci, & les détreſſes continuelles où l'autre engageoit l'orateur, je crois encore que du côté du *Goût*, comme de l'art & du génie, notre Éloquence n'a rien d'égal à l'Éloquence des romains. Il étoit plus facile d'excuſer Turenne devant un auditoire pour qui la guerre civile étoit un ſonge, que de juſtifier Ligarius devant Céſar.

Mais à l'égard de la Poéſie, j'oſerai dire que le génie antique n'a rien produit, en fait de *Goût*, d'auſſi difficile & d'auſſi parfait que nos chef-d'œuvres dramatiques. Pour s'en convaincre, il ſuffiroit de comparer la Phèdre & l'Iphigénie de Racine à celles d'Euripide ; il ſuffiroit de mettre Ariſtophane, Plaute & Térence lui-même, à côté de Molière. Ce beau tiſſu de l'action, où tout eſt ſi bien à ſa place, ſi bien lié, ſi bien d'accord enſemble ; ces gradations, ces nuances dans la peinture des caractères ; cette profonde intelligence des affections de l'âme & de ſes paſſions ; tous ces ſecrets que nos deux poètes ont dérobés à la nature & ſi ſubtilement tirés du fond du cœur humain ; tout cela, dis-je, auroit peut-être fort étonné Ménandre & Euripide. Le rôle de Joad, ni celui de Roxane, ni celui d'Hermione, ni ceux de Néron, d'Agrippine, & de Narciſſe, & de Burrhus, quoique tracés d'après Tacite, ne ſont pas eſquiſſés à la manière antique ; ils ſont peints & finis d'un *Goût* que les Grecs ne connoiſſoient pas.

Souffrez quelques froideurs ſans les faire éclater,
Et n'avertiſſez pas la Cour de vous quitter,

ſont des vers faits au retour de Verſailles. Il y en a mille dans Racine qui n'auroient jamais pu venir à un poète grec ou latin. Ce ſont des fruits uniquement propres au climat qui les a fait naître, je veux dire les fruits d'une ſociété continuellement occupée à démêler tous les mouvements, tous les intérêts, tous les reſſorts du cœur humain, à épier toutes ſes foibleſſes, & à ſaiſir, dans les caractères, tous les reflets des vertus ſur les vices & des vices ſur les vertus. Ce fut ce monde, plus raffiné que le peuple d'Athènes & que celui de Rome, qui fut l'école de Racine.

Les mœurs comiques ſont plus locales que celles de la Tragédie. Mais l'idée que nous avons du Comique ancien, ne nous y fait rien voir d'un diſcernement auſſi vif, d'une ſcience auſſi profonde & de l'homme & des hommes, que le Comique de Molière ; & dans leur genre, le Tartuffe, le Miſanthrope, les Femmes ſavantes, ne ſont pas moins, comme ouvrages de *Goût* que comme ouvrages de génie, ce qu'il y a de plus rare au monde. Molière a ſu, comme les Anciens, faire parler des valets fourbes, des vieillards chagrins ou crédules ; mais lequel des Anciens auroit fait parler comme lui un Alceſte, une Célimène, un Tartuffe, une Agnès, un Chriſale ? Ariſtophane & Plaute ne ſont que des farceurs auprès d'un Comique ſi vrai, ſi fin, ſi naturel. Térence eſt plus délicat, il eſt vrai ; mais eſt-il auſſi pénétrant ? Son Comique a-t-il le relief & la vigueur de celui de Molière ? Térence a-t-il ce coup d'œil à la fois philoſophique & poétique, auquel un ridicule n'a jamais échappé ? Cette pénétration, me direz-vous, eſt du genie. Oui, j'en conviens ; mais cette juſteſſe eſt du *Goût*.

L'art dramatique n'eſt pas le ſeul où la fineſſe du ſens du *Goût* ſoit plus marquée dans les Modernes. Athènes & Rome n'ont jamais eu rien de comparable au naturel, ingénieux, ſenſible, animé, plein de grâces, de madame de Sévigné ; au naturel, plus précieux encore, de ce bon La Fontaine, qui a laiſſé Phèdre ſi loin de lui. Dans les lettres de Sévigné, l'on voit diſtinctement ce que l'eſprit de ſociété avoit aquis de politeſſe, d'élégance, de mobilité, de ſoupleſſe, d'agrément dans la négligence, de fineſſe dans ſa malice, de nobleſſe dans ſa gaîté, de grâce & de décence dans ſon abandon même & dans toute ſa liberté ; on y voit les progrès rapides que le bon eſprit avoit fait faire au *Goût* depuis le temps peu éloigné où Balzac & Voiture étoient les merveilles du

ſiécle. Dans les fables de La Fontaine, on voit tout ce que l'art avoit apris à faire, ſans ſe déceler un moment, & ſans ceſſer de reſſembler au pur inſtinct de la nature. Madame de Sevigné a laiſſé douter ſi elle avoit le *Goût* des grandes choſes: mais celui des petites ne fut jamais plus pur, plus délicat que dans ſes lettres; elles en ſont un modèle achevé. La Fontaine a perſuadé qu'il n'y avoit, dans ſon talent, qu'une ſimplicité naïve; & jamais la ſagacité de l'intelligence & de l'obſervation n'a été à un plus haut point. Le *Goût*, dans Sévigné, étoit le ſentiment exquis des convenances ſociales: le *Goût*, dans La Fontaine, étoit le ſentiment profond des convenances naturelles; & ce ſentiment, il l'avoit appliqué, non ſeulement aux mœurs des hommes, mais à celles des animaux. Phèdre eſt ſimple, élégant, précis: c'eſt beaucoup; ce n'eſt rien au prix de La Fontaine. Celui-ci eſt riche, abondant, varié, brillant d'invention dans les idées, de coloris dans les images, & d'un bonheur ſi imprévu, ſi ſingulier dans tout ce qu'il invente, qu'on croit toujours que c'eſt une rencontre; tant ce qu'il a de plus ingénieux paroit ſimple & peu réfléchi!

L'Arioſte a mêlé le plaiſant avec le ſublime; mais on voit que ce n'eſt qu'un jeu: on dit, L'Arioſte s'égaye; & l'on veut bien s'égayer avec lui. La Fontaine a mêlé le ſublime avec le naïf; il a changé de ton & de couleur auſſi hardiment que l'Arioſte, plus ſouvent même & plus rapidement; non pas en poète folâtre, & qui ſe joue de ſon art, mais ſans y entendre fineſſe, & de l'air de la bonne foi: cependant telle eſt ſa magie, que ce mélange eſt d'un *Goût* exquis, parce que l'apropos en fait la vraiſemblance, & que, ſur tous les tons, il conſerve ſon naturel. Examinez bien les peintures où il a mis le plus de Poéſie, vous n'y trouverez pas un trait que l'art ſe ſoit permis comme pur ornement de luxe. L'eſprit, le génie y étincelle, ſans qu'une ſeule fois on le ſoupçonne d'avoir voulu briller. Ce qu'il a dit, il falloit le dire; & pour le dire le mieux poſſible & le plus naturellement, il falloit le dire comme il l'a dit, quoiqu'il ſoit, dans l'expreſſion, le plus hardi de tous nos poètes. Aſſurément cet art de diſſimuler l'art n'étoit pas connu des anciens.

Le *Goût* en étoit là, lorſque Boileau compoſa l'Art poétique: cet ouvrage, qui mit le comble à ſa célébrité & à l'autorité qu'il avoit dans les Lettres, fut donc un peu tardif; il ne laiſſa pas d'être utile. Il n'aprit rien aux maîtres de l'art; mais il groſſit le nombre de leurs juſtes appréciateurs. Il acheva d'apprendre à la multitude à n'eſtimer que des beautés réelles; il acheva de la guérir de ſes vieilles admirations pour des poèmes ſans poéſie, & pour des romans ſans vraiſemblance; il acheva de décrier ce faux bel-eſprit, dont Molière avoit fait juſtice en plein théâtre, & qui ne laiſſoit pas encore de ſe produire dans le monde. Ainſi, Boileau, Critique peu ſenſible, mais judicieux & ſolide, ne fut pas le reſtaurateur du *Goût*; il en fut le vengeur & le conſervateur. Il n'aprit pas aux poètes de ſon temps à bien faire des vers; car les belles ſcènes de Cinna & des Horaces, ces grands modèles de la verſification françoiſe, étoient écrites lorſque Boileau ne ſeſoit encore que d'aſſez mauvaiſes ſatires; & le Miſanthrope, le Tartuffe, les Femmes ſavantes, Britannicus, Andromaque, Iphigénie, & les Fables de La Fontaine avoient precédé l'Art poétique: mais il fit la guerre aux mauvais écrivains, & deshonora leurs exemples; il fit ſentir aux jeunes gens les bienſéances de tous les ſtyles; il donna de chacun des genres une idée nette & préciſe: & s'il n'eut pas cette delicateſſe de ſentiment qui démêle, comme dit Voltaire, *une beauté parmi des défauts*, *un défaut parmi des beautés*; s'il mit Voiture à côté d'Horace; s'il confondit Lucain avec Brébeuf dans ſon mépris pour la Pharſale; s'il ne ſut point aimer Quinault (1); s'il ne ſut point admirer Le Taſſe; ſi, dans l'Art poétique, il oublia ou dédaigna de nommer La Fontaine; il connut du moins ces vérités premières, qui ſont des règles éternelles; il les grava dans les eſprits avec des traits ineffaçables: & c'eſt peut-être, grâce aux lumières qu'il nous tranſmit dans ſa vieilleſſe, que la génération ſuivante a été plus juſte que lui.

Je vas haſarder un paradoxe, que je tâcherai d'expliquer: c'eſt que notre ſiécle a été en même temps l'époque de la perfection du *Goût* & de ſa décadence. Il s'annonça d'abord ſous de mauvais auſpices, par la trop célebre diſpute ſur les Anciens & les Modernes. Je crois avoir fait voir ailleurs que, dans cette querelle, tout le monde avoit tort. Mais ce qu'on y aperçoit bien clairement, du côté des Modernes, c'eſt que le *Goût* des Lettres avoit perdu de ſon attrait; que, dans un grand nombre de bons eſprits, une raiſon analytique avoit éteint l'imagination; & que, dans des arts où elle domine, le charme étoit preſque detruit & l'illuſion diſſipée. Alors on donna dans l'excès oppoſé à l'enthouſiaſme. La Critique devint ſubtile, & fut ſèche & minutieuſe. L'eſprit, pour juger le génie, ſe mit à la place de l'âme. On voulut tout aſſujétir aux lois de nos uſages fugitifs, ne rien céder à la nature, ne rien paſſer aux mœurs antiques, rien à l'eſſor de l'imagination & aux élans de la penſée; réduire la Poéſie à la préciſion des idées métaphyſiques, & la contraindre à raiſonner ce qui n'eſt fait que pour être

(1) Si on trouvoit dans l'antiquité un poème comme Armide ou comme Atys, avec quelle idolâtrie il ſeroit reçu! Mais Quinault étoit moderne . . . . Il manquoit à Boileau d'avoir ſacrifié aux Grâces. Il chercha en vain toute ſa vie à humilier un homme qui n'étoit connu que par elles. (*VOLTAIRE.*)

ſenti. C'en étoit fait du *Goût*, ſi ce ſyſtême eût prévalu.

C'en étoit fait encore, ſi la doctrine du parti des Anciens avoit été priſe à la lettre : car pour avoir la foi que demandoient leurs zélateurs, il auroit fallu renoncer aux lumières du ſens intime, tout admirer, juſqu'au ſommeil & aux rêveries du bon Homère; & au moyen des commentaires, des autorités, des exemples, il n'étoit rien qu'on n'eût fait paſſer pour être beau & dans le *Goût* antique. Le poème de Chapelain, avec des notes à la Dacier, eût été une œuvre admirable.

Heureuſement il s'éleva un homme digne d'apprécier & les Anciens & les Modernes, qui commença par les étudier avec l'avidité d'une jeuneſſe ardente, & qui, bientôt s'égalant lui-même aux plus illuſtres, acquit le droit de les juger.

Jamais homme de Lettres, dans aucun ſiècle, n'a eſſuyé autant de contradictions & d'iniquités, que Voltaire en éclairant le ſien. Mais tout ſenſible qu'il étoit à l'injure, il eut le courage de la ſouffrir; & après avoir ſoixante ans lutté contre l'envie, il a fini par l'étouffer. Cette gloire, ſi long temps diſputée à celui qui feſoit celle de ſon ſiècle, eſt venue enfin, aux acclamations de tout un peuple reconnoiſſant & juſte, couronner la vieilleſſe de ce grand homme & environner ſon tombeau.

C'étoit ſous lui que s'étoit formée cette école de *Goût*, qui, ſans diſtinction ni de temps ni de lieux, ſans partialité, ſans envie, & l'eſprit également libre de ſuperſtition pour les Anciens, de complaiſance pour les Modernes, les peſa tous dans la même balance, en connut le fort & le foible, &, tenant un juſte milieu entre une admiration folle & un dénigrement encore plus inſenſé, reçut les impreſſions de l'art, comme celles de la nature, avec cette bonne foi ſimple que doit toujours avoir la conſcience du *Goût*.

Ce fut alors que les beaux ſiècles de Périclès, d'Alexandre, & d'Auguſte, de Léon X & de Louis XIV eurent de vrais eſtimateurs. Ce fut alors que cet Homère, qui fait ſon époque à lui ſeul, fut admiré, non pas comme un dieu infaillible, mais comme un génie étonnant; & qu'en faveur de ſes grandes beautés, on lui paſſa ſes contes puérils, ſes comparaiſons exubérantes, ſes harangues hors de ſaiſon, ſes combats trop accumulés, ſes foibleſſes, & ſes longueurs. Virgile, ſon rival, fut apprécié de même & avec la même équité. Jamais admiration plus pure que celle dont jouit encore cette belle moitié de l'Énéide qu'il avoit perfectionnée; & dans celle qu'il a laiſſée imparfaite en mourant, s'il n'y a pas un défaut que l'on n'ait aperçu & modeſtement obſervé, y a-t-il une ſeule beauté qu'on n'ait pas vivement ſentie?

Quelques faux brillants dans Le Taſſe ont-ils détruit pour nous l'effet de ſes peintures? Tancrède, Herminie & Clorinde, Renaud & Armide, ne ſont-ils pas auſſi préſents à nos eſprits qu'Hector, Achille, Andromaque, & Didon? & dans les combats qu'il décrit, dans les ſcènes attendriſſantes qu'il y mêle avec tant de charme, dans ces tableaux ſi variés, dans cette Poéſie aimable & belle encore auprès de celle de Virgile, eſt-ce par du clinquant que nous nous laiſſons éblouir?

Il en eſt de la Tragédie comme de l'Épopée. Dans les Anciens, la ſimplicité, la vérité, le pathétique, le naturel dans le dialogue; chez les Modernes, la belle ordonnance de l'action, le tiſſu de l'intrigue, l'art, plus ſavant qu'il ne le fut jamais, d'amener les ſituations & d'en préparer les effets, le jeu des paſſions actives, leurs développements & leurs gradations, la grande manière de fondre l'Hiſtoire dans la Poéſie, tout a été ſenti & juſtement apprécié.

Quels monuments de *Goût* que les éloges de Fénélon, de Molière, de La Fontaine, que nous avons vus couronnés! Quels monuments de *Goût* que les éloges de Boſſuet, de Maſſillon, de Deſtonches, par d'Alembert! Quel monument de *Goût* que cet ouvrage que Thomas a eu la modeſtie d'intituler, *Eſſais ſur les Éloges*, & auquel nul ouvrage de Critique, ſoit ancien ſoit moderne, à la réſerve du livre de Cicéron ſur les illuſtres orateurs, n'eſt digne d'être comparé! Enfin quel monument de *Goût* que les notes de Voltaire ſur le théâtre de Corneille!

Mais, ce qui eſt plus rare encore que ce *Goût* de Critique & de ſpéculation, quel modèle de *Goût* dans les écrits de ce grand homme! Depuis le ton le plus familier juſqu'au ton le plus héroïque, qui jamais a eu, comme lui, ce ſentiment délicat & fin des propriétés du ſtyle & de ſes différences? & qui jamais, avec plus de juſteſſe, nous en a marqué les degrés? Quelle élégance & quelle aiſance noble dans ſes poéſies fugitives! Quelle belle ſimplicité dans le ſtyle attrayant dont il écrit l'Hiſtoire! Quelle grâce & quel enjouement il prête à la Philoſophie! Quelle majeſté, quel éclat, quelle diverſité de tons & de couleurs il donne au langage tragique! moins fini que Racine, moins châtié, moins pur, moins attentif, on, ſi l'on veut, moins adroit à lier enſemble tous les reſſorts de l'action; mais plus véhément, plus fecond, plus varié, plus profondément pathétique, & plus fidèle aux mœurs locales, auxquelles Racine quelquefois avoit trop mêlé de nos mœurs.

Je ne dis pas que, dans le Poème épique, du côté de l'invention, il ait égalé ſes rivaux. Le deſſin de la Henriade avoit été conçu dans un âge où la penſée n'a pas encore aquis tout ſon accroiſſement, ni le génie toutes ſes forces: l'ouvrage s'en eſt reſſenti. Mais, du côté du *Goût*, y a-t-il rien de plus achevé? Récits, deſcriptions,

images, comparaiſons, portraits, détails de toute eſpèce, emploi du merveilleux & de l'allégorie, diſcours & ſcènes dramatiques, tout, dans ce poéme, eſt aujourdhui d'une correction preſque irréprehenſible. S'il n'a pas l'intérêt du Taſſe, le charme de Virgile, la magnificence d'Homère, au moins n'a-t-il aucun de leurs défauts.

Mais le *Goût* de Voltaire a-t-il été le *Goût* du ſiècle où Voltaire a fleuri? D'abord il a été le *Goût* de preſque tous les écrivains célèbres: & ſi on m'oppoſe cette foule de critiques ineptes, de ſatires obſcures, de productions éphémères, dont le Public a été inondé; je repondrai qu'une douzaine de bons auteurs ont decidé le caractère & la réputation du ſiècle de Louis XIV; qu'il n'en reſte pas même autant du beau ſiècle d'Auguſte, ni de celui de Périclès; qu'il en reſte encore moins du temps des Médicis; & qu'il eſt juſte de ne compter de même, du ſiècle où nous vivons, que ce qui eſt digne de mémoire.

Si, de loin, nous jetons les ieux ſur une prairie émaillée, nous n'en voyons que la ſurface; elle nous paroît toute en fleurs: ſi nous la traverſons, nous y trouvons à chaque pas des chardons hériſſés & des ronces rampantes; les fleurs, plus clair ſemées, ne nous enchantent plus. C'eſt là notre façon de voir les ſiècles paſſés & le nôtre. Mais ſuppoſons-nous à la même diſtance, où ſeront nos neveux, de ce champ que nous parcourons; & de ce champ, ſi décrié par des gens qui ſe vantent de n'être d'aucun ſiècle & qui en effet ne ſeront d'aucun, ne voyons plus que ce qui domine & ce qui ſeul en reſtera: au Barreau, les Cochin, les le Normand, les de Gènes, & les élèves qu'ils ont formés: en Chaire, non pas des émules de Boſſuet & de Maſſillon, mais des hommes qui, par le *Goût*, & quelques-uns par l'Éloquence, ſont dignes d'être appelés leurs diſciples: ſur la Scène tragique, un Voltaire (j'ajoûterois un Crébillon, ſi je parlois ſeulement de génie), &, ſur les traces de Voltaire, d'heureux talents qu'il a cultivés de ſes mains: ſur le Théâtre de Molière, le Philoſophe marié, le Glorieux, la Métromanie, les Dehors trompeurs, le Méchant, & un grand nombre de petites pièces comiques d'une touche fine & légère; riants tableaux, qui atteſteront des mœurs frivoles, mais un *Goût* épuré: dans le genre lyrique, un Rouſſeau, auſſi harmonieux que Malherbe, & ſupérieur à lui pour l'éclat des images, la richeſſe, la majeſté, & la pompe de l'expreſſion: dans le Didactique, des poèmes d'un ſtyle pur, mélodieux, ſenſible, d'un coloris brillant & vrai, tels que Racine les eût écrits, tels que Boileau eût voulu les écrire, s'il eût célébré la campagne & les ſaiſons, s'il eût enſeigné l'art d'embellir les jardins, s'il eût traduit les Géorgiques: des poéſies familières, du tour le plus ingénieux, du naturel le plus aimable, moins négligées que celles de Chaulieu, & d'un ſel plus fin, plus piquant que les poéſies de Deſhoulières & que celles de Pavillon: des romans d'un *Goût* auſſi pur que ceux de la Fayette, & dun ſtyle plus animé; les uns brillants d'un coloris qui étoit inconnu à la Proſe, les autres brûlants de paſſion & d'un intérêt déchirant: des morceaux d'Hiſtoire, auſſi dignes d'être comparés à Salluſte, que le chef-d'œuvre de Saint-Réal: des Traductions, dont quelques-unes ont effacé les originaux: enfin, dans preſque tous les genres, des ouvrages du meilleur ton & dn meilleur eſprit: voilà, du côté des gens de Lettres, ce qui marquera notre ſiècle; & je n'en ai pas dit aſſez.

Voltaire a loué Boſſuet d'avoir appliqué l'Éloquence à l'Hiſtoire: ne peut-on pas le louer lui-même, & nn grand nombre d'écrivains après lui, d'avoir aſſocié l'Éloquence avec la Philoſophie, & celle-ci avec l'art des vers? Dans quel autre ſiècle a-t-on vu les idées morales & politiques ſi abondamment répandues, ſi éloquemment exprimées? La Proſe avoit-elle autrefois cette préciſion, cette rapidité, ce mouvement, cette couleur, cette âme enfin qu'elle a reçue de nos modernes écrivains? Le ſiècle de Louis XIV a-t-il un ouvrage philoſophique à mettre à côté de l'Émile? Et ſi le *Goût* par excellence conſiſte à réunir l'utile & l'agréable, dans quel temps l'un a-t-il donné à l'autre plus d'attrait & plus d'influence? Les ſciences, même les plus abſtraites, ne doivent-elles pas au *Goût* cette facilité d'accès qui nous les rend familieres, ce charme qui de leur étude nous a fait un amuſement? Le ſiècle de Louis XIV a-t-il entendu parler des lois avec une préciſion auſſi énergique & auſſi lumineuſe que l'a fait Monteſquieu? de l'homme & de ſes facultés intellectuelles avec un intérêt plus doux, plus attrayant que Vauvenargue? avec une ſagacité plus pénétrante qu'Helvétius? avec une clarté plus limpide que Condillac? A-t-il entendo parlec de la nature avec la verve, l'élégance, & la majeſté de Buffon? des progrès de l'eſprit humain dans les ſciences, avec la ſupériorité de lumiéres & la noble ſimplicité d'élocution de d'Alembert? des talents, des travaux, des vertus des grands hommes avec la ſplendeur, l'abondance, la force & l'élévation de l'Éloquence de Thomas? des qualités, des fonctions, des devoirs de l'homme public, avec la chaleur, la nobleſſe, l'ingénuité d'âme & de langage de celui qui a loué Colbert, & qui nous a rappelé Sully. Et quel eſt de ces écrivains celui qui, pour la pureté du *Goût*, n'eſt pas digne d'être claſſique?

Or dans l'hommage que je leur rends, je ne ſuis que l'écho de la voix publique; leur réputation eſt dès à préſent auſſi unanimement établie, qu'elle peut jamais l'être; & ils ont trouvé dans leur ſiècle cette juſtice impartiale qu'on ôſe à peine eſpérer d'obtenir d'une tardive poſtérité. Cela prouve que le *Goût* du Public a ſuivi de près

Digitized by Google

celui des gens de Lettres ; & ce qui le prouve encore mieux, c'eſt la docilité avec laquelle ſon opinion eſt tant de fois revenue ſur elle-même & a reconnu ſes erreurs. Pour relever Brutus, Oreſte, Sémiramis, Adélaïde du Gueſclin, il n'a pas fallu, comme pour Phedre & Athalie, attendre un ſiécle plus équitable : le même Public, qui, entraîné par les factions littéraires & dans des moments de vertige, avoit réprouvé ces ouvrages, a ſenti l'injuſtice de ſes arrêts & les a vengés. Enfin qu'on examine quel choix il a fait des écrits que lui laiſſoit le ſiecle précédent, & la préférence éclairée qu'il a donnée aux beautés durables; on avouera que, dans aucun temps, ce diſcernement n'a été auſſi juſte, auſſi délicat, auſſi fin. Ce n'eſt donc pas (& je l'ai déja dit en parlant du ſiécle de Louis XIV) ſur l'opinion tumultueuſe, précipitée, & paſſagère, qui s'éléve & qui ſe diſſipe du jour au lendemain, qu'il faut juger le *Goût* de tout un ſiécle ; mais ſur l'opinion réfléchie & dominante, qui ſe fixe & qui s'affermit quand tous les débats de l'envie, de la rivalité, de la malignité, des partialités pour & contre, ſont appaiſés dans les eſprits, & que le Public, calme & déſintéreſſé, ſe conſulte ſoi-même & ne juge que d'après ſoi.

Comment donc ſe peut-il que ce même temps où le *Goût* ſemble ſi perfectionné, ſoit le temps de ſa décadence ? c'eſt que le *Goût* perfectionné eſt un *Goût* de ſpéculation, & que le *Goût* de ſentiment ne tient pas aux mêmes principes. L'un eſt l'amour de la beauté réelle, l'autre eſt l'amour de la nouveauté.

« Quiconque approfondit la théorie des arts » purement de génie, doit ſavoir, dit Voltaire, » s'il a quelque génie lui-même, que ces pre» mières beautés, ces grands traits naturels qui » appartiennent à ces arts, & qui conviennent à » la nation pour laquelle on travaille, ſont en » petit nombre. Les ſujets & les embelliſſements » propres aux ſujets ont des bornes bien plus ſer» rées qu'on ne penſe. Il ne faut pas croire que » les grandes paſſions tragiques & les grands ſen» timents puiſſent ſe varier à l'infini. Il n'y a, » dans la nature humaine, qu'une douzaine, tout » au plus, de caractéres vraiment comiques, & » marqués à grands traits. Les nuances, à la » vérité, ſont innombrables ; mais les couleurs » éclatantes ſont en petit nombre : & ce ſont ces » couleurs primitives qu'un grand artiſte ne manque » pas d'employer ».

Voilà, dans tous les temps, une premiére cauſe de la décadence des Lettres après un régne floriſſant. On diroit que chaque climat n'ait pu donner qu'une ſeule moiſſon, & que, le ſol épuiſé une fois par ſa propre fécondité, il ait fallu des ſiécles de repos pour le renouveler & le rendre fertile.

En effet, ce qui rajeunit l'eſprit humain & donne lieu à de nouvelles générations de penſées, ce ſont les grandes révolutions, les grands changements arrivés dans les Empires, dans les lois, dans les mœurs, dans le culte, dans les uſages, dans les idées morales, dans les opinions religieuſes, dans la guerre & la Politique, dans les ſciences, & dans les arts. Voyez ce que les différences de la Henriade & de l'Énéide, du poéme du Taſſe & de ceux d'Homére, ſuppoſent de diverſité dans le cours des choſes humaines.

Après un ſiécle de culture & de grande abondance, il ſembleroit donc qu'il faudroit laiſſer le temps & la nature reproduire les germes de la fécondité. Mais au lieu de jouir modérément des biens acquis, ce qui ſeroit ſage, on veut toujours de nouveaux, réſolu même à perdre au change, plus tôt que de ne pas changer ; & c'eſt ici la grande cauſe de la corruption du *Goût*.

Un exercice continuel de notre ſenſibilité ſur des objets du même genre a deux effets contraires : d'abord il aiguiſe nos *Goûts* ; mais bientôt il les uſe, & finit par les émouſſer. L'âme ſe laſſe de ſes plaiſirs, comme elle s'endort ſur ſes épines ; c'eſt par foibleſſe qu'elle a beſoin, dans ſes émotions, de nouveauté & de variété. Suppoſez donc les arts d'agrément à leur plus haut degré de charme, il n'y a qu'un ſeul moyen d'en perpétuer les jouiſſances, c'eſt de les rendre peu fréquentes. Si elles ſont communes, elles s'attiédiront & n'auront plus aucun attrait.

Dans la Gréce, où la Tragédie étoit réſervée pour les grandes fêtes, le *Goût* d'une belle ſimplicité pouvoit ſe conſerver toujours. Dans l'intervalle d'un ſpectacle à l'autre, la ſenſibilité repoſée avoit le temps de ſe ranimer ; & le *Goût*, le temps de reprendre ſa ſagacité naturelle. Mais dans une ville où, depuis cent cinquante ans, le même genre de ſpectacle ſe reproduit ſans ceſſe, où une habitude journaliére en a rendu tous les moyens familiers, tous les tableaux préſents : comment veut-on que le *Goût* conſerve quelque vivacité, à moins qu'il ne varie & que l'art ne change avec lui ? Or varier ſans ceſſe, eſt un moyen ſans doute de faire une fois le mieux poſſible, mais un moyen plus infaillible encore de faire mal mille autres fois.

J'entends dire que telle & telle des plus belles piéces de Corneille, & même de Racine, auroient aujourdhui peu de ſuccès, ſi on les donnoit pour la premiére fois ; que le tragique en paroîtroit trop foible ; & que l'Éloquence qui les anime ſuppléeroit mal aux mouvements & aux coups de théâtre, qu'on demande à préſent pour être ému comme on ſe plaît à l'être. Cela eſt affligeant à croire ; mais cela n'eſt que trop croyable. Voltaire, qui l'a preſſenti, a mis dans l'action théatrale plus de chaleur & d'énergie ; il a donné aux paſſions, ſurtout à celle de l'amour dans les hommes, plus de force & de véhémence;

Digitized by Google

il a trouvé dans les liens du ſang de nouvelles ſources de pathétique ; il a ſu prendre habilement, du théâtre anglois, des moyens de rendre la terreur plus profonde & la pitié plus déchirante ; & par lui, le Tragique a fait ſur notre Scène un pas de plus vers la perfection. Mais après ces nouveaux reſſorts, qu'il a ſu manier avec tant d'art & de génie, après ces nouvelles combinaiſons d'intérêts & de caractères, ſi l'on demande encore du nouveau & du plus tragique ; d'où le tirer, ſi ce n'eſt du milieu des tortures & des ſupplices ? Et lorſque l'habitude nous aura refroidis ſur les ſpectacles de Tancrède, de Mahomet, & de Sémiramis, que nous reſtera-t-il que les dernières atrocités du crime & les horreurs de l'échafaud ? On commence en effet à les riſquer ſur le théâtre : & ſi notre ſenſibilité y répugne encore, ce n'eſt pas pour long temps ; l'habitude l'y endurcira.

Obſervez ce qui arrive à nos Trimalcions dans les délices de leur table. Nul art d'aſſaiſonner les mets ne peut ſurmonter les dégoûts d'une longue ſatiété ; & ni les ſels les plus ſtimulants, ni les liqueurs les plus brûlantes ne réveillent plus les langueurs d'un ſens blâſé à force de jouir. C'eſt ainſi que l'intempérance des plaiſirs de l'eſprit nous les rendra tous inſipides ; & l'art même aura beau s'épuiſer en recherches & en raffinements pour ranimer le *Goût*. La ſobriété ſeule auroit pu le ſauver de cette eſpece de paraliſie ; & aux excès qui en ſont la cauſe, s'il eſt quelque remède, c'eſt l'abſtinence & le beſoin. Mais ce ſeroit demander l'impoſſible. Le Public veut jouir, au riſque même de détruire tout ce qu'il peut avoir de ſenſibilité.

On va me dire qu'à la génération dont le *Goût* s'affoiblit & s'altère de jour en jour, en ſuccéde une dont le *Goût* ſera jeune & ingénu comme elle, & que d'un âge à l'autre le Public eſt renouvelé. Je conviens en effet qu'au premier eſſor de la Jeuneſſe dans le monde, elle ſe livre, avec une ſenſibilité vive & neuve encore, à tous les plaiſirs de l'eſprit ; mais dans l'uſage de ces plaiſirs, comme de tous les autres, ne voit-on pas avec quelle impatience les jeunes gens ſe preſſent de vieillir ? avec quelle rapidité la contagion de l'exemple & de l'opinion les gagne ? & comme, à peine arrivés dans le monde, ils en ont déja pris les *Goûts* & les dégoûts ? Ne les entendez-vous pas dire qu'on ſait Racine & Molière par cœur ? que, grâce au Ciel, on ne lit plus Virgile ? qu'on a été bercé avec Télémaque ? qu'ils laiſſent Maſſillon aux dévotes, Paſcal aux janſéniſtes, La Fontaine aux enfants ? qu'on ne lit pas deux fois la Henriade ? & que le *Goût* des vers eſt un *Goût* ſurranné ?

Leurs pères au moins ſe ſouviennent d'avoir aimé ce qu'ils n'aiment plus ; & en le négligeant, ils l'eſtiment encore & l'admirent de ſouvenir. J'en ai vu quelquefois qui ſeſoient l'aveu de Médée :

Video meliora, proboque,
Deteriora ſequor. Ovide.

Mais la Jeuneſſe érige tous ſes *Goûts* en ſyſtême, & ne connoit, dans l'art de l'amener, d'autre règle que ſon plaiſir. Eſſayez de lui faire entendre que ce qui lui plaît n'eſt pas digne de lui plaire ; elle vous répondra par un ſourire dédaigneux. Que veut-on qu'elle eſtime, ſi ce n'eſt pas ce qui lui plaît, & ce qui plaît à la ſociété qu'elle fréquente obſcurément ? C'eſt là que ſes idées & ſes ſentiments ſe dégradent ; c'eſt là que ſon *Goût* s'avilit, & que, perdant toute pudeur & toute délicateſſe, elle habitue ſon oreille & ſon âme à la baſſeſſe, à l'indécence, à la groſſièreté de mœurs & de langage qui caractériſe le nouveau genre dont elle fait ſes amuſemens.

Ce qui fonde un État le peut ſeul conſerver :

c'eſt une maxime applicable à la culture de tous les arts, & ſingulièrement au *Goût*. Or, dans tous les temps où il a fleuri, comment s'eſt-il formé ? Par l'inſtruction & l'exemple, de proche en proche, à la faveur d'une communication habituelle des eſprits cultivés & des eſprits qui demandoient à l'être. Ceux-ci daignoient écouter & s'inſtruire ; ou ſi la déférence perſonnelle étoit difficile pour l'amour-propre, au moins recevoit-on des morts les inſpirations de *Goût* qu'on eût rougi de prendre des vivants. On liſoit de bons livres, on étudioit ceux qui, de l'aveu des gens inſtruits, étoient les modèles de l'art. Le temps en eſt paſſé. Depuis qu'une culture ſuperficielle a établi entre les eſprits une apparence d'égalité, tout le monde décide, perſonne ne conſulte. On ne lit plus ; & pourquoi liroit-on ? Déſormais la Littérature, je dis l'ancienne & la plus exquiſe, n'étant plus dans la ſociété un objet d'entretien où l'on puiſſe briller ; la vanité, le grand mobile de l'émulation, n'eſt plus intéreſſée à donner à l'étude des moments qu'elle croit pouvoir mieux employer.

Ce n'eſt pas que, dans cette ſociété renaiſſante, il n'y ait une élite de jeunes gens très-cultivés, très-éclairés, & d'un *Goût* délicat & pur. Mais je parle ici du grand nombre, & dans tous les temps le grand nombre ne cultive de ſon eſprit que les facultés uſuelles. Les lumières & les talents, qui le ſoir trouveront leur place, font l'occupation du matin. On n'entendra parler dans le monde où l'on vit, ni d'Euripide, ni de Térence, ni de Virgile, ni d'Horace, ni de Boſſuet, ni de Maſſillon, & rarement de la Bruyère. On aura lu la brochure du jour, on va voir la pièce nouvelle ; & ſi de l'une ou de l'autre on ne ſait que penſer, on ſait du moins où en prendre un jugement

ment très-décidé : ſeulement qu'on ait parcouru à ſa toilette une feuille volante, on a ſon mot à dire, ou s'eſt mis au courant, on eſt au pair de tout le monde.

Il eſt difficile de motiver un ſentiment que l'on emprunte, & qu'on adopte ſans examen ; mais dans un monde où rien ne ſe raiſonne, & dont la mobilité perpétuelle ne laiſſe aucun repos à la penſée, l'opinion n'eſt jamais compromiſe. Un mot tranchant ſuffit pour éviter toute eſpece de diſcuſſion ; & ſi ce mot eſt un trait piquant, il eſt diſpenſé d'être juſte.

L'amour des Lettres, dans ſa premiere ardeur, faiſoit, du jugement des ouvrages de *Goût*, une occupation ſérieuſe ; aujourd'hui c'eſt à peine un jeu. L'avis courant paſſe de bouche en bouche ; on le reçoit & on le donne avec la même indifférence ; ou ſi deux ſentiments ſe croiſent, c'eſt en gliſſant l'un à côté de l'autre, & tout au plus avec un choc léger, d'où ne ſort aucune lumiere. Perſonne n'a beſoin d'examiner ce qu'un autre penſe : chacun prétend ſe ſuffire à ſoi-même ; & cette ſuffiſance eſt ce qu'il y eut jamais de plus funeſte pour le *Goût* : car l'ignorance toute ſimple ſe laiſſe guider par la nature, & le ſentiment lui tient lieu ſouvent des lumieres qu'elle n'a pas ; mais avec de fauſſes lueurs, la vanité qui ſe croit éclairée, s'égare, & ne revient jamais.

J'ai ouï dire plus d'une fois à une actrice très-célebre, que les jours de réjouiſſance, où les ſpectacles ſont ouverts gratuitement au peuple, elle avoit peine à concevoir la promptitude, la juſteſſe, la rapide unanimité avec laquelle, non ſeulement les endroits frappants d'une tragédie, mais le ſublime ſimple, les mots touchants, les vers de ſituation, les traits de ſenſibilité les plus délicats, étoient ſaiſis par cette multitude inculte. Et c'eſt préciſément parce qu'elle eſt inculte, qu'en elle au moins rien n'eſt factice ; qu'elle ſe livre de bonne foi à l'impreſſion qu'elle reçoit ; & que tout ce qui eſt naturellement beau, la touche & la ravit. Elle n'a pas ce *Goût* de relation & de comparaiſon, qui fait apercevoir les fineſſes de l'art & les adreſſes de l'artiſte ; qui démêle dans un ouvrage ce qu'il y a de rare & d'exquis, d'avec ce qu'il y a de commun ; qui meſure & la difficulté & le talent qui l'a vaincue, & conſidere les effets dans leur rapport avec les moyens : elle n'a pas non plus ce *Goût* d'éducation, qui, comme je l'ai dit, peut ſeul juger des convenances d'opinion & de fantaiſie : mais auſſi n'a-t-elle pas ce *Goût* de perſonnalité, qui, dans l'ouvrage, ne conſidere que l'auteur ; ce *Goût* de vanité & de malignité, qui s'attache à des minuties, &, parmi des beautés qui ne le touchent point, attend avec impatience quelque ridicule à ſaiſir ou quelques défauts à reprendre ; ce *Goût* de parodie & de dénigrement, qui s'applaudit d'avoir trouvé le faux jour d'une alluſion ou d'une groſſiere équivoque, l'apropos d'un méchant bon mot, ou quelque moyen de traveſtir un caractere noble ou une ſcene intéreſſante. Elle a ce ſens droit & naif des convenances de la nature, qui, dans Mérope, dans Idamé, dans Inès, dans Zaïre, ſaiſit avidement la vérité des mouvements du cœur humain.

Pourquoi donc, me dira quelqu'un, les gens du monde n'auroient-ils pas au moins ce *Goût* naturel, qui eſt donné même au peuple ? Parce que le *Goût* naturel eſt réſervé à des ames neuves, & que les leurs ne le ſont pas ; qu'en eux le *Goût* eſt auſſi factice que les manieres & les mœurs ; que leur eſprit n'ayant aucune conſiſtance, il obéit comme une cire molle aux impreſſions de l'exemple ; & qu'à moins de s'inſtruire & de ſe munir de lumieres & de principes qui donnent à leur jugement un peu de rectitude & de ſolidité, ils ſeront toujours à la merci de l'opinion du moment.

Cependant, au milieu de tant de variations, de contrariétés, & d'inconſéquences, que deviendra le *Goût* des gens de Lettres ? Dans quelques-uns il reſtera fidele à la nature & aux vrais modeles de l'art, au riſque même de n'obtenir que les ſuffrages du petit nombre : dans tous les autres il ſera incertain, étourdi, égaré, variable au gré de la mode, & ſe contentera de ſuccès paſſagers.

Ce qui rend l'art ſi difficile, comme l'a dit Voltaire, c'eſt que dans le temps même où l'on eſt le plus avide de nouveautés, il ſemble qu'il n'y ait preſque plus rien de nouveau à produire dans aucun genre. Environné de toutes parts de modeles inimitables, chacun veut être original. Mais l'originalité doit être dans le génie & non pas dans le *Goût*. C'eſt l'idée, le ſentiment, l'image, la penſée, qui doit diſtinguer l'écrivain ; c'eſt l'invention des traits de caractere, des mouvements de l'ame, de l'accent des paſſions, des moyens d'inſtruire & de plaire, de ſéduire & d'intéreſſer, de perſuader & d'émouvoir ; c'eſt auſſi l'invention du mot piquant, du mot ſenſible, du mot juſte dans ſa nuance, du mot rare & propre à la fois, du tour élégant & précis, de l'expreſſion vive & ſaillante, ſouvent inattendue, mais toujours naturelle ; enfin c'eſt l'invention du ſtyle, mais d'un ſtyle analogue au ſujet que l'on traite, & dont le ton & la couleur répondent à l'objet que l'on peint.

C'eſt ainſi que, ſans rien outrer, ſans forcer l'art ni la nature, Virgile a ſu ſe rendre original après Homere ; Horace, après Pindare ; Cicéron, après Démoſthène ; Racine, après Euripide & Corneille ; Voltaire, après Racine ; & que Molière, La Fontaine, & la Bruyère ont paſſé de ſi loin tout ce qui dans leur genre les avoit précédés. Aucun d'eux ne s'eſt donné la peine de ſortir de ſon caractere : chacun a obéi à ſon propre génie ; & par la raiſon même qu'ils étoient naturels, ils ne ſe ſont point reſſemblé. C'eſt ce qui n'eſt donné

qu'au vrai talent ; mais c'eſt ce que le vrai talent ſera ſûr d'obtenir toujours, s'il reſiſte à l'ambition d'être mieux que naturel & ſimple :

L'eſprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a.

Ce vers dit ce qui eſt arrivé partout à la décadence des Lettres : chez les grecs, du temps des ſophiſtes ; chez les romains, après le beau ſiècle d'Auguſte ; en Italie, après le ſiècle de Léon X ; en France, dès la fin du règne de Louis XIV ; & je n'ai pas beſoin de rappeler à combien d'excellents eſprits a nui l'envie de renchérir ſur les autres & ſur eux-mêmes.

Mais c'eſt ſurtout lorſqu'on n'a pas à ſoi un talent propre & véritable, & qu'on veut ſe donner, à force d'art, une originalité factice ; c'eſt, dis-je, alors qu'il faut que l'on épuiſe les raffinements d'un faux *Goût* & les inventions d'une fauſſe induſtrie.

De là ce fard, ce vernis, cette enluminure du ſtyle, qu'on donne pour du coloris ; cette manière de contourner une idée commune, ou de l'entortiller d'une expreſſion fauſſe, qu'on appelle de la fineſſe ; ce vain fracas de mots incohérents & de métaphores outrées, qu'on fait paſſer pour de l'Éloquence ; enfin cette prétention de créer des genres nouveaux & de paſſer pour inventeur, en ramaſſant tout ce qui juſqu'à nous avoit été le rebut de l'art.

Mon deſſein n'eſt pas de faire une ſatire. J'obſerve ſeulement qu'il n'eſt aucune de ces reſſources des hommes ſans talent, qui n'ait eu & qui n'ait encore des partiſans & des ſuccès ; & c'eſt ce qui les encourage. Par exemple, puiſque Molière ne nous attire plus ou ne nous fait que foiblement ſourire, qui ſait ſi quelques facéties, quelque groſſière caricature, quelque ſcène bouffonne & triviale, ne nous fera pas rire avec le peuple des guinguettes ? ſi un Public, dès long temps fatigué de ſon admiration pour les beautés ſublimes, ne daignera pas s'occuper d'un amas d'incidents pris dans les mœurs des halles ? ſi le tableau de l'indigence, de la mendicité, n'aura pas quelque attrait ? ſi le pathétique des galetas, des priſons, & des hôpitaux n'aura pas ſes ſuccès comme de viles bouffonneries ? On n'ôſera pas dire, on ne croira pas même que ces ſpectacles ſoient préférables à ceux qu'on aura déſertés pour y courir en foule trois mois de ſuite, & avec plus d'ardeur qu'on ne courut jamais à Cinna, au Tartuffe, à Britannicus, au Glorieux, à Zaire, à Mérope : mais on dira que ce ſont là des amuſements d'une autre eſpèce ; qu'il ne faut rien exclure ; qu'à la fin tout vieillit ; que, dans les plaiſirs du Public, il faut de la variété ; & que, ſans renoncer aux *Goûts* & aux paſſe-temps de nos pères, on ſe permet d'en avoir de nouveaux. En un mot, toutes les raiſons dont l'homme blaſé s'autoriſe pour excuſer de mauvaiſes mœurs, il les alléguera de même pour juſtifier de mauvais *Goûts*.

Voilà comment s'explique bien naturellement cette ſoudaine métamorphoſe du Public, en paſſant d'un lieu dans un autre. On n'a qu'à l'obſerver lorſqu'il va quelquefois encore admirer d'anciennes beautés. Aucun trait de génie, aucune fineſſe de l'art, aucune délicateſſe de penſée, de ſentiment, ou d'expreſſion ne lui échape ; il en ſaiſit la vérité dans ſes éclairs les plus rapides ; & j'oſerois bien aſſûrer que, de leur temps, Corneille, Racine, & Molière auroient été flattés d'avoir un Parterre auſſi clairvoyant.

Eſt-ce donc là, me direz-vous, le même Public qui va ſe délecter cent fois de ſuite à des ſpectacles ſi différents de ceux-là ? C'eſt le même : mais ſon *Goût* change, ou, pour mieux dire, il a deux *Goûts*. Là, c'eſt un *Goût* traditionnel, qui s'eſt épuré d'âge en âge, & qui ſe rend ſévère & difficile juſqu'au dernier ſcrupule, lorſqu'on lui donne à juger des ouvrages qui prétendent à ſon eſtime. Ici, c'eſt un *Goût* de complaiſance & d'indulgence, qui s'interdit tout examen, qui réduit l'âme à l'uſage des ſens, en intercepte la lumière, met en oubli toutes les règles de bienſéance & de vraiſemblance, & ne veut que de l'émotion. Que ſi l'on demande pourquoi cette délicateſſe qu'on témoignoit hier n'a plus lieu aujourd'hui : c'eſt que là vanité du ſpectateur n'y eſt plus intéreſſée ; on ne veut que le divertir, ſans rien prétendre à ſes éloges : ſon amour-propre eſt à ſon aiſe ; même en applaudiſſant, il pourra mépriſer.

Il s'agit maintenant de voir lequel de ces deux *Goûts* nous voulons préférer : car les concilier enſemble, & laiſſer germer le mauvais ſans qu'à la fin le bon ſoit étouffé ; c'eſt ce que je crois impoſſible. Il n'eſt que trop aiſé de voir dès à preſent ce qui réſulte de leur mélange. Il fut un temps où le petit nombre influoit ſur la multitude ; alors le progrès de l'exemple étoit en faveur du bon *Goût* ; aujourd'hui c'eſt la multitude qui domine le petit nombre, & la contagion du mauvais *Goût* ſe répand dans tous les états. Que la révolution s'acheve, c'en eſt fait des Arts & des Lettres ; tous les ſoins que l'on aura pris de les faire fleurir & proſpérer ſeront perdus : c'eſt ce que leur partie ne peut voir ſans quelque regret.

Pour tout le reſte, la France a des émules : c'eſt dans les arts d'agrément & de *Goût*, c'eſt ſurtout dans les Belles-Lettres qu'aucune nation ne lui diſpute cette ſupériorité ; cette célébrité brillante, qui, d'un côté, répand ſa langue, ſes uſages, ſes productions induſtrieuſes aux extrémités de l'Europe ; & qui, de l'autre, attire dans ſon ſein ces étrangers, dont l'affluence ajoûte à ſa richeſſe & contribue à ſa ſplendeur. Il ſeroit donc intéreſſant pour elle d'examiner comment ce *Goût*

national, ce *Goût* du Beau, du vrai, de l'exquis en tous genres, ſe pourroit ranimer encore, & s'il ſeroit poſſible de le perpetuer.

Ce *Goût* exiſte en ſentiment dans la plus ſaine partie du Public, & il exiſte en ſpeculation dans la partie la plus nombreuſe. Peut-être même eſt-il encore au fond des âmes, comme ces germes de vertu que le vice envelope & qu'il ne peut détruire.

Mais l'habitude eſt comme un ruiſſeau auquel il faut tracer ſon cours, ſi l'on ne veut pas qu'il s'égare; & les moyens de diriger nos inclinations & nos *Goûts*, ſe réduiſent preſque à deux points: l'un, de nous préſenter l'attrait du bien; l'autre, plus eſſentiel encore, de ne jamais nous expoſer à la tentation du mal. C'eſt l'abrégé de l'éducation des peuples, comme de celle des enfants; & c'eſt d'abord par celle des enfants que commence celle des peuples. La ſource du *Goût* ſera donc la même que celle des mœurs publiques, une première inſtitution; & le ſuccès dépend du ſoin de pourvoir les écoles de profeſſeurs habiles, & de les y attacher par de ſolides avantages. Un Porée, un Rollin, un Le Beau, ſont des hommes dont il eſt juſte d'honorer la vieilleſſe & de couronner les travaux.

Une école plus ſolennelle eſt celle du Théâtre: car il y a pour les eſprits une électricité rapide, dont chacun, au ſortir d'une grande aſſemblée, remporte chez ſoi l'impreſſion, & dont il eſt preſque impoſſible que le ſens intime, le ſens du *Goût*, ne ſoit pas habituellement & profondément affecté. Si donc un monde poli s'accoutume aux divertiſſements du peuple, il eſt à craindre qu'il ne finiſſe par devenir peuple lui-même. Heureuſement, ce qui peut le ſauver de la contagion eſt auſſi ſimple que ſalutaire: c'eſt de rendre excluſivement populaires les ſpectacles faits pour le peuple; de ne les donner que les jours de repos, afin ſurtout que la diſſipation ne prenne rien ſur le travail; de les tenir à un prix très-modique; enfin de n'y laiſſer aucune diſtinction de places, & de réduire les gens du monde, ou à s'en abſtenir, ou à s'y voir mêlés & confondus avec la foule; moyen que je crois infaillible pour les en éloigner ſans violence & ſans retour.

Quant aux ſpectacles deſtinés pour un Public au deſſus du peuple, ce Public lui-même y fera juſtice de ce qui bleſſera le *Goût* & la décence; & l'on peut s'en fier à lui, lorſqu'il ne viendra plus de voir & d'applaudir ailleurs l'indécence & le mauvais *Goût*. Mais en attendant qu'il ait perdu des habitudes qui le dégradent, le plus sûr, à ce qui me ſemble, ſeroit d'exclure de nos grands théâtres ce qui eſt indigne d'y paroître; & ſurtout de ne pas ſouffrir que, pour favoriſer des genres mépriſables, on y prodiguât ſans meſure tout ce qui peut les décorer. Car en déguiſer la baſſeſſe & la groſſièreté par toute eſpèce d'embelliſſement, c'eſt, pour nous faire avaler à longs traits un poiſon qui nous abrutiſſe, renouveler l'art de Circé.

Enfin la ſauve-garde & en même temps le fléau du *Goût*, c'eſt la Critique. Impartiale, juſte, & décente, rien de plus utile ſans doute; auſſi modeſte dans ſes cenſures que meſurée dans ſes éloges, elle éclaire ſans offenſer. Mais paſſionnée, inſultante, ſans diſcernement, ſans pudeur, elle fait plus qu'importuner & que rebuter les talents; elle acrédite la ſotiſe; elle ôte au *Goût* naturel du Public ſa candeur & ſa rectitude; & à la place d'un ſentiment naïf & juſte, qu'il auroit eu s'il n'eût conſulté que lui-même, il reçoit d'elle une impreſſion fauſſe, qui lui altère le ſens intime & lui déprave le jugement.

Mais comme le remède à ce mal eſt encore infaillible lorſqu'on daignera l'employer, rien n'eſt déſeſpéré pour le ſalut du *Goût* & la proſpérité des Lettres; & ſi, depuis près de deux ſiècles, la Poéſie & l'Éloquence ſemblent avoir tari les ſources du génie, au moins ce règne peut-il être celui d'une raiſon ſolide & lumineuſe, parée des fleurs de l'imagination, & revêtue avec décence de toutes les grâces du ſtyle.

Peut-être même y aura-t-il encore dans cette mine, que l'on croit épuiſée, quelques veines d'or échapées aux recherches & aux travaux de ceux qui nous ont devancés; & le jeune homme que la nature aura doué d'un eſprit pénétrant, d'une âme active, élevée, & ſenſible, ſe ſouviendra de ces vers de Voltaire:

La nature eſt inépuiſable;
Et le travail infatigable
Eſt un dieu qui la rajeunit.

HISTOIRE, ſ. f. Cicéron l'a définie : *Le témoin des temps, la lumière de la vérité, la vie de la mémoire, l'école de la vie, la meſſagère de l'antiquité* (1). Ce n'eſt là que le développement de l'idée que nous avons tous, au moins confuſément, de ce grand moyen de lier par le ſouvenir les générations & les âges. Mais combien cette idée ne devient-elle pas plus ſenſible à tous les eſprits, & de quelle reconnoiſſance n'eſt-on pas épris pour les ſervices que les Lettres rendent au genre humain, lorſqu'on jette les yeux ſur le tableau de ſon exiſtence ?

On voit d'abord le monde entier couvert de ténèbres impénétrables ; & les nations répandues ſur la ſurface de la terre, non ſeulement inconnues l'une à l'autre, mais inconnues à elles-mêmes, paſſer ſans laiſſer de veſtiges, & ſe précipiter ſucceſſivement, d'âge en âge, dans cet immenſe abîme de l'oubli.

Vient le temps où l'Égypte, la Phénicie, la Chaldée inventent l'art de conſerver de leur exiſtence paſſée quelques traces de ſouvenir. Le petit peuple de la Paleſtine poſſède auſſi, dans ſes livres ſaints, les titres de ſon origine & le récit de ſes aventures. Mais ces premières lueurs de l'*Hiſtoire* n'éclairent çà & là que quelques points iſolés de l'eſpace. Ce n'eſt que cinq ou ſix cents ans après Moïſe & Joſué, que, dans les poëmes d'Homère, l'*Hiſtoire* commence à répandre quelque clarté foible & douteuſe ſur la Grèce, ſur la Phrygie, & ſur les côtes de l'Orient ; & cinq ſiècles s'écouleront encore, avant que dans la Grèce même elle brille avec plus d'éclat.

C'eſt là qu'elle paroît enfin comme un aſtre dont les rayons s'étendent ſur des régions éloignées. C'eſt par les grecs que l'Égypte eſt connue ; & en même temps que leurs armées pénètrent dans l'Aſie, l'*Hiſtoire*, qui les accompagne, révèle au monde le ſecret de l'exiſtence des Empires, qui, du Nil au fond de l'Euxin, ſe ſont ſuccédé l'un à l'autre, ſans que ni leur ſplendeur ni le bruit de leur chute ait encore averti l'Europe de ces grandes révolutions. Mais tandis que les entrepriſes de Xercès, la campagne de Xénophon, les guerres d'Alexandre font connoître la Perſe & l'Inde, le vaſte continent du Nord reſte couvert d'une profonde nuit ; & les bretons, les germains, les gaulois ne ſavent du paſſé que ce qui leur en eſt tranſmis dans les chanſons de leurs poëtes. *Carminibus antiquis*, dit Tacite, *quod unum apud illos memoriæ & annalium genus eſt.* De morib. germ.

Les Lettres paſſent en Italie. Les conquérants du monde aprennent à dépeindre les uſages, les mœurs, la diſcipline, le génie des nations : & non ſeulement l'Italie, le ſiége de leur domination, devient illuſtre dans leurs annales ; mais tout ce qui leur eſt ſoumis a du moins le triſte avantage de participer à leur célébrité. Ils ravagent & ils décrivent : & à meſure que les Scipions renverſent Numance & Carthage, que Marius bat les numides, que Lucullus & Pompée étendent les conquêtes des romains en Aſie, que Céſar ſubjugue les Gaules, que les armées d'Auguſte reduiſent le dace & le parthe & ſoumettent la Germanie, que celles de Titus ſous la conduite Agricola vont forcer les bretons dans leurs derniers aſiles ; l'*Hiſtoire*, qui ſemble marcher à la ſuite des armées, éclaire les champs de bataille, & parmi les ravages & les débris, obſerve les mœurs des nations vaincues, & ramaſſe les monuments qui atteſtent leur antiquité.

Lorſqu'à ſon tour Rome ſuccombe & qu'elle eſt la proie des barbares, l'*Hiſtoire* éprouve une longue éclipſe ; & les ténèbres de l'ignorance, où tout le globe eſt replongé, ſemblent avoir éteint tous les rayons de ſa lumière. Mais à la renaiſſance des Lettres, on retrouve ſous les ruines du bas Empire les étincelles du feu ſacré : les grecs ont conſervé le ſouvenir des révolutions dont l'Orient a été le théâtre ; & en même temps tous les peuples du Couchant & du Nord, moins abrutis & plus curieux de ſavoir ce qu'ils ont été, commencent à ſe demander à eux-mêmes qu'elle a été leur origine, par quelles fortunes diverſes leurs aïeux ont paſſé, & à chercher, dans les archives de leurs paſtes & de leurs lois, les traces de leur exiſtence.

Dès lors on voit le flambeau de l'*Hiſtoire* éclairer tout notre hémiſphère, & bientôt porter ſa lumière ſur un hémiſphère inconnu. La Chine & l'Inde tranſmettent à l'Europe les preuves de cette antiquité atteſtée dans leurs annales, & qui ſe perd dans la nuit des temps.

Ainſi, la guerre & le commerce, les conquêtes & les voyages, l'ambition & l'avarice ont ſucceſſivement étendu ſur le globe les découvertes de l'*Hiſtoire* ; & l'on peut dire que c'eſt en traits de ſang qu'elle a tracé ſa mappe-monde. Mais oublions ce qu'il en a coûté, & ne ſongeons qu'à rendre utile & ſalutaire aux hommes cette expérience héréditaire que le préſent dépoſe & lègue aux ſiècles à venir.

(1) *Hiſtoria teſtis temporum, lux veritatis, vita memoriæ, magiſtra vitæ, nuncia vetuſtatis.* De Or. l. 2.

Dans tous les arts, la première règle eſt d'en bien connoître l'objet : car ſi l'intention de l'artiſte eſt une fois bien décidée & dirigée droit à ſon but, elle ſera ſon guide dans le choix des moyens & dans l'uſage qu'il en doit faire. L'objet immédiat de la Poéſie eſt de ſéduire ; celui de l'Éloquence eſt de perſuader ; celui de la Philoſophie eſt de chercher la vérité dans la nature & l'eſſence des choſes ; celui de l'*Hiſtoire* eſt de la démêler dans les faits dignes de mémoire, & d'en perpétuer le ſouvenir en ce qu'il a d'intéreſſant.

De tous les attributs, le plus eſſenciel à l'*Hiſtoire*, c'eſt donc la vérité, & la vérité intéreſſante. Mais la vérité ſuppoſe l'inſtruction, le diſcernement, la ſincérité, l'équité. Or l'inſtruction eſt incertaine, le diſcernement difficile, la ſincérité rare ; & ce déſintéreſſement abſolu, cette liberté de l'eſprit & de l'âme, cette pleine impartialité qui caractériſe un témoin fidèle, ne ſe trouve preſque jamais. Auſſi voit-on l'*Hiſtoire* altérer ſi ſouvent & ſi diverſement la vérité de ſes récits, qu'on eſt tenté de la définir comme on a défini la Renommée,

La meſſagère indifférente
Des vérités & des erreurs.

Des temps reculés & obſcurs, elle aura peu de choſe à dire, ſi elle veut être digne de foi ; mais ſa reſſource eſt le fileuce. Des temps moins éloignés & plus connus, du préſent même, elle a ſouvent bien de la peine à découvrir, ſoit dans les faits ſoit dans les hommes, la vérité qui l'intéreſſe ; mais ſa ſauve-garde eſt le doute. Il eſt toujours ſi décent de paroître ignorer ce qu'on ne ſait pas !

A l'égard du diſcernement, il ſeroit injuſte d'imputer à l'*Hiſtoire* les erreurs où elle eſt induite par l'impoſſante gravité des témoignages & des indices : l'on ſait bien que le plus ſouvent, ſoit dans l'intérieur des Conſeils, ſoit dans le tumulte des armes, ſoit dans le labyrinthe des intrigues de Cour, ſoit au fond de l'âme des hommes, en obſervant même avec ſoin les reſſorts des évènements, elle ne peut guère acquérir une certitude infaillible ; ſi, dans le calcul des probabilités, dans l'examen des vraiſemblances, elle a choiſi du moins le plus croyable des poſſibles, elle a fait tout ce qu'on peut attendre de la prudence humaine en faveur de la vérité.

Mais il eſt des erreurs qu'aucune apparence de vérité n'excuſe, & que l'*Hiſtoire* ne laiſſe pas de recueillir & de perpétuer. Tite-Live pouvoit avoir à reſpecter l'opinion publique ſur les augures & les préſages, & ſur quelques vieux contes qu'elle avoit conſacrés, comme le bouclier tombé du ciel, l'aventure de Corvinus, le raſoir de Tarquin, la ceinture de la Veſtale. Tacite avoit auſſi quelque raiſon de ne pas décrier les miracles de Veſpaſien & les oracles de Sérapis : mais qui l'obligeoit, ſous Nerva, de croire au devin de Tibère & aux leçons qu'il en avoit reçues dans l'art de prévoir l'avenir ? Qui obligeoit Plutarque, ſous Trajan, de croire aux ſonges de Sylla & à l'horoſcope de Pyrrhus ? qui l'obligeoit de croire que les têtes des bœufs que Pyrrhus venoit d'immoler, après avoir été coupées, avoient tiré la langue & avoient léché leur propre ſang ? qui l'obligeoit de croire que des corbeaux étoient tombés des nues, par la commotion de l'air, aux acclamations de la Grèce aſſemblée, dans le moment que Flaminius lui annonça la liberté ? qui l'obligeoit de croire au courage ſurnaturel de cet enfant de Sparte, qui s'étoit laiſſé ronger le ventre par un petit renard ſans le lâcher & ſans jeter un ſeul cri ? *&c*, *&c*.

Nos bons *hiſtoriens* modernes ont eu moins de reſpect pour la chronique merveilleuſe : & cela vient de ce que les forces de la nature & leurs limites ſont mieux connues. Cela vient auſſi de ce que l'*Hiſtoire*, chez les anciens, étoit en même temps religieuſe & politique : au lieu que parmi nous, lors même que des fanatiques ou des fourbes ont prétendu aſſocier les choſes ſaintes & les profanes, impliquer Dieu dans leurs querelles, l'attacher à leurs factions, s'en faire un allié, l'engager dans leurs guerres & chacun ſous ſes étendards, en un mot, le rendre complice de leurs paſſions & de leurs crimes ; une ſaine Philoſophie eſt parvenue à démêler les intérêts du Ciel d'avec ceux de la Terre ; & l'*Hiſtoire* a, pour ainſi dire, juſtifié la Providence, en réduiſant les hommes à n'accuſer qu'eux-mêmes des maux qu'ils ſe ſont faits entre eux.

Quant à la vanité des origines fabuleuſes, l'*Hiſtoire* moderne s'en eſt guérie ; & c'eſt encore un de ſes avantages. Les italiens n'ont pas eu beſoin de ſe donner des aïeux chimériques pour en avoir d'illuſtres ; les autres peuples s'en ſont paſſés. Il a ſuffi aux eſpagnols & aux anglois de ſavoir qu'autrefois la courageuſe réſiſtance des ibères & des bretons a long temps fatigué les armées romaines ; les germains ſe ſont contentés des titres d'honneur & de gloire que leur a conſervés Tacite ; les françois n'ont point appelé du témoignage de Céſar : tous ont mis en oubli le merveilleux abſurde dont ſe repaiſſoient leurs ancêtres ; tous ont reconnu qu'ils avoient pris naiſſance dans le ſein de la barbarie, qu'ils n'avoient été qu'un mélange de brigands étrangers & d'indigènes aſſervis ; & tous ſont convenus que, juſqu'au temps où la diſcipline les a rendus réciproquement redoutables, juſqu'au temps où la Politique a combiné & diviſé leurs forces pour les égaliſer & pour les contenir, leurs plus grandes révolutions ont toutes eu la même cauſe : ſavoir, que, dans les climats les plus rudes, la nature ayant commencé par endurcir les hommes à la fatigue & au dan-

ter, par les rendre robuſtes, patients, courageux ; elle leur a fait ſentir enſuite l'avantage d'un ciel plus doux & d'une terre plus fertile, & les y a pouſſés en foule & par torrents. Ainſi, le Nord a toujours peſé & débordé ſur le Midi ; ainſi, les danois, les ſaxons, les normands, les cimbres, les goths, les lombards, les vandales ont inondé l'Europe ; ainſi, les ſcythes ont inondé l'Aſie ; ainſi, les tartares ont inondé la Chine. Tout s'eſt réduit de même, dans les temps éloignés, au méchaniſme naturel des cauſes morales & phyſiques ; & il n'y a plus eu de miracles, que ceux du génie & de la vertu.

Il eſt bien vrai que cette partie reculée de notre *Hiſtoire* eſt d'une ſéchereſſe extrême, en comparaiſon de l'*Hiſtoire* fabuleuſe des anciens temps ; mais ce n'eſt ni pour les enfants, ni pour le peuple qu'elle eſt écrite ; & du moins ce qui nous en reſte, on peut le croire ſans rougir.

Mais il eſt pour l'*Hiſtoire* un autre genre de ſuperſtition, nationale ou perſonnelle, dont elle n'a jamais aſſez écarté les illuſions. Un *hiſtorien*, pour être impartial & juſte, devroit n'être, comme on l'a dit, d'aucun pays, d'aucun ſyſtême politique, d'aucun parti religieux. Celui qui ſe paſſionne, ou pour les intérêts de ſa ſecte ou de ſa patrie, ou pour la faction qu'il embraſſe, ou pour le caractère du perſonnage qu'il met en ſcène ; celui qui ſe laiſſe éblouir par des talents, par des exploits, ou par des qualités brillantes ; celui dont l'admiration ſe range du côté de la bonne fortune, & pardonne tout au ſuccès ; celui qui, dans le foible, ne voit que le jouet du ſort, & qui, dans les évènements, oublie le juſte & l'honnête, pour tout accorder à l'utile ; celui enfin qui n'a pas droit d'écrire, comme Tacite à la tête de ſes Annales, *ſine irâ & ſtudio*, n'eſt pas digne de la confiance de la poſtérité : & il en eſt peu d'aſſez libres de toute eſpèce de préventions ou d'affections perſonnelles, pour ſe rendre ce témoignage. La Politique a ſes préjugés ; l'eſprit de parti, ſon délire ; les intérêts de l'ambition, de l'orgueil, de la fauſſe gloire, la paſſion de dominer & d'envahir, enfin le zèle du bien public, l'amour de la cité, l'eſprit de corps, ont auſſi leurs préjugés ſuperſtitieux & leurs maximes fanatiques, dont l'*hiſtorien* doit être dégagé pour être impartial & juſte. Eſt-il qui l'eſt parmi les modernes ? qui le fut parmi les anciens ?

Partout l'*Hiſtoire* s'eſt pliée aux mœurs & à l'eſprit du temps. Un peuple a-t-il voulu primer dans ſon pays comme les athéniens, ſe rendre uniquement guerrier comme les ſpartiates, conquérant comme les romains, maître de la mer & du commerce comme les carthaginois ? l'*Hiſtoire* a trouvé juſte & grand tout ce qu'il a fait pour atteindre au but de ſon ambition. Le ſyſtême de ſon gouvernement, ſes lois, ſa Politique, ſa Morale même ; tout a été ſoumis à la raiſon d'État. Les crimes néceſſaires, ou ſeulement utiles à ſa grandeur, à ſa puiſſance, ſe ſont érigés en vertus. L'*Hiſtoire*, ainſi que les nations déprédatrices & conquérantes, ſemble avoir pris pour règle d'équité le mot de Brennus : *Væ victis*.

A l'égard des Modernes, je veux bien m'interdire toute eſpèce d'application : mais, à parler librement des Anciens, voyez, dans l'*Hiſtoire* romaine, ſi jamais le droit de conquête & de rapine eſt mis en doute ; ſi aux dévaſtateurs du monde on a reproché d'autre crime que le péculat, c'eſt à dire, le brigandage perſonnel ; & s'il y a rien de plus honorable que le pillage militaire & que les dépouilles des nations portées en triomphe au Capitole, & entaſſées dans ce gouffre qu'on appeloit le tréſor de Saturne, pour exprimer ſans doute qu'il dévoroit tout comme le Temps. Voyez, lorſqu'il s'agit des diſſenſions du Sénat & du peuple ; voyez, dis-je, de quel côté ſe rangera l'*hiſtorien*. Il avouera les torts des Grands, le deſpotiſme & l'arrogance du Sénat, ſes uſures, ſes injuſtices, ſon avarice inſatiable, ſon luxe & ſon faſte inſolent, l'état de miſère & d'oppreſſion où il tenoit le peuple, la mauvaiſe foi des promeſſes qu'il lui faiſoit pour le calmer, ſa haine & ſes reſſentiments contre ceux qui le protégeoient : mais il en reviendra toujours à louer, dans ce Sénat même, ſa conſtance, ſa dignité, ſa fermeté inébranlable à maintenir ce qu'il appellera ſa grandeur & ſa majeſté. Les vrais romains ſeront pour lui ceux des patriciens qui auront eu le plus éminemment l'eſprit du corps, le deſpotiſme ariſtocratique ; & vous le ſurprendrez ſans ceſſe à regarder comme les défenſeurs, les vengeurs de la liberté, & les pères de la patrie, ceux qui en étoient les tyrans.

Dans l'*Hiſtoire* grèque on ne trouve pas la même déférence pour l'ariſtocratie : mais dans les guerres inteſtines que la miſérable vanité de la préſéance alluma entre ces républiques, on voit l'*hiſtorien*, tout occupé de leur conduite militaire, de leurs conférences politiques, de l'Éloquence de leurs députés, de l'habileté de leurs capitaines, de leurs combats, de leurs ſuccès divers, oublier la futilité du point d'honneur qui les diviſe, & y attacher la même importance qu'au péril dont la Grèce a été menacée à l'invaſion de Xercès ; ſans même trouver inſenſée une guerre de vingt huit ans, qui, pour de folles jalouſies entre deux villes ambitieuſes, vient d'épuiſer de ſang toutes les veines de la Grèce, & va la livrer à demi vaincue au tyran de la Macédoine, à ce Philippe, qui, mieux qu'homme du monde, ſavoit diviſer pour réduire & corrompre pour aſſervir.

Dès qu'un écrivain s'eſt frapé d'admiration pour un peuple ou pour un perſonnage illuſtre, il n'eſt rien qu'il ne lui accorde : l'enthouſiaſte d'Alexandre, Quinte-Curce, ne veut-il pas faire

admirer juſqu'à ſa continence au milieu de cent femmes qu'il menoit avec lui ?

Rien de plus conſéquent que les lois de Lycurgue, relativement au projet de maintenir ſon peuple libre. Mais tout ce qui eſt injuſte & louable dans ſon objet, l'eſt-il dans ſes moyens? Eh que n'a pas loué l'*Hiſtoire* dans les lois de Lycurgue? Plutarque ne vante-t-il pas la pudeur des filles de Sparte, qui danſoient nues devant les hommes? ne dit-il pas même que Sparte étoit le trône de la pudeur? n'y trouve-t-il pas l'adultère merveilleuſement établi, pour ſe donner de beaux enfants? & n'ajoute-t-il pas qu'il étoit impoſſible qu'à Sparte il y eût des adultères? blâme-t-il l'uſage inhumain de jeter dans les fondrières les enfants delicats & foibles? n'excuſe & n'approuve-t-il pas ce qu'il y a de plus infâme dans les mœurs, en nous diſant que, *dans leurs amours, les rivaux ne penſoient qu'à chercher, en commun, les moyens de rendre la perſonne aimée plus vertueuſe & plus aimable?* & s'il a condamné la perfidie des ſpartiates dans le maſſacre des ilotes, a-t-il eu le moindre ſcrupule ſur le dur eſclavage où ils étoient réduits? en un mot, tout ce que Lycurgue avoit inſtitué pour dénaturer l'homme, ne lui ſemble-t-il pas le chef-d'œuvre de la ſageſſe?

Combien de fois n'a-t-on pas répété qu'Alexandre, en portant la guerre dans l'Aſie, n'avoit fait que venger la Grèce & que la mettre en ſûreté? On a pu le dire à l'égard de la Perſe; mais l'Inde qu'avoit-elle fait à la Grece? mais les Scythes qu'avoient-ils fait à Alexandre? quel droit ou quel beſoin avoit-il de les attaquer? prétendoit-il régner du Nil au Tanais, du Tanais au Gange? & n'eſt-ce pas du moins une ambition inſenſée, comme une bonne femme le diſoit à Philippe, que l'ambition d'envahir ce que l'on ne peut gouverner? L'*Hiſtoire* reproche à Alexandre le meurtre de ſon favori; mais lui reproche-t-elle d'avoir verſé le ſang de tant de nations paiſibles, qu'il fit égorger à plaiſir pour ſe faire louer des ſophiſtes d'Athènes, & faire dire à Lacédémone, *Puiſqu'Alexandre veut être dieu, qu'il ſoit dieu?*

Cependant l'on conçoit comment, dans un homme extraordinaire, le génie des grandes choſes, l'audace, la valeur, la conſtance dans les travaux, en un mot, cette force d'âme qui juſtifie en quelque ſorte l'ambition de dominer, ont pu en impoſer à des *hiſtoriens* ſuſceptibles d'enthouſiaſme; & dans Quinte-Curce, on pardonne à l'illuſion qu'il s'eſt faite ſur ſon héros: comme elle étoit ſans intérêt, elle eſt exempte du ſoupçon de baſſeſſe; il a manqué de philoſophie, & non pas de ſincérité. Mais qui condamnoit Velleius-Paterculus à la plus lâche proſtitution où puiſſe être réduit le plus vil des eſclaves? C'eſt lui qui nous a dit, *Semper magnæ fortunæ comes eſt adulatio*; & il ſemble avoir voulu le prouver par ſon exemple, en rampant aux pieds de Tibère: encore Tibère, ce monſtrueux Prothée, par la diverſité de ſes mœurs & de ſa conduite, & par le mélange impoſant de quelques grandes qualités parmi des vices déteſtables, donnoit-il priſe à la flatterie. Mais quel prétexte peut-elle avoir, lorſqu'elle veut trouver de l'héroïſme dans un orgueil ſans courage, & dans une arrogance oiſive & molle qui ne fait qu'ordonner le crime & le malheur? Jamais un deſpote indolent, qui du ſein des ſes voluptés envoie à ſes voiſins l'effroi, la déſolation, le ravage, devroit-il entendre l'*Hiſtoire* dire de lui qu'il a dompté des nations, remporté des victoires? La valeur de ſes troupes, l'habileté de ſes Généraux, quelques milliers d'hommes de plus, qui, du côté de l'ennemi, ont peri dans une campagne, quelques champs dévaſtés & inondés de ſang, dont il eſt reſté poſſeſſeur juſqu'au premier revers: voilà les titres de ſa gloire; & des guerres injuſtes, qui ont ruiné ſes peuples, lui ont obtenu la même place que ſi, au péril de ſa vie & au mépris de ſon repos, il avoit pris & porté les armes pour le ſalut de ſon pays.

Ainſi, ſans ſe croire coupable d'adulation, & ſeulement ſéduite & entraînée par l'opinion dominante & par l'ivreſſe populaire, l'*Hiſtoire* n'a preſque jamais apprécié ni les faits ni les hommes à leur juſte valeur.

Il y a cependant quelque choſe de plus vil & de plus lâche que l'adulation dans un écrivain: c'eſt la calomnie; & les *hiſtoriens*, animés de l'eſprit de parti, n'en ont été preſque jamais exempts. Soit paſſion, ſoit complaiſance, loin de ſe faire un ſcrupule, une honte, de noircir où la ſecte ou la faction contraire, ils ſemblent s'en faire un devoir. Louis XIV avoit pu mériter l'averſion des proteſtants; mais les *hiſtoriens* proteſtants ſe ſont déshonorés en outrageant Louis XIV. Je m'étonne comment des nations généreuſes ont applaudi à la baſſeſſe des écrivains qui, pour plaire, ſe ſont faits calomniateurs. On pardonne l'injure aux malheureux en qui l'oppreſſion & la ſouffrance ont exalté les haines & les reſſentiments; mais que les oppreſſeurs eux-mêmes calomnient les opprimés; que le deſpotiſme, indigné d'une réſiſtance légitime, s'en venge en outrageant ceux qu'il n'aura pu aſſervir; c'eſt un genre d'indignité que les Anciens ne connoiſſoient pas. Le fanatiſme national en eſt l'excuſe dans la populace; rien ne peut l'excuſer dans un *hiſtorien*: la ſituation de ſon âme eſt le calme & la liberté.

Celui-là ſeul eſt donc impartial, dont on ne peut deviner, en liſant, quels étoient ſon pays, ſa religion, ſon état; s'il étoit grec, ou romain, ou ſamnite, françois, anglois, ou américain; s'il étoit de l'ordre des ſenateurs, ou du collége des pontifes, ou de la claſſe des plébéiens; s'il tenoit

pour l'oligarchie, ou pour le gouvernement populaire; celui enfin qui, ne laiſſant voir l'eſprit & l'intérêt d'aucun corps ni d'aucune ſecte, paroît n'avoir d'autre parti que le parti de la vérité.

Mais ſi on exige de l'*Hiſtoire* un déſintéreſſement abſolu, une impartialité conſtante; de quel ſentiment ſera-t-elle animée? Demanderai-je à l'écrivain une tranquile & froide indifférence entre le crime & la vertu, une inſenſibilité ſtupide pour des actions ou des événements qui décident du ſort des peuples? Non, certes: & un *hiſtorien* apathique me ſemble un homme dénaturé. Mais l'intérêt dont il doit être ému, n'eſt ni celui de la vanité d'un Sénat ou d'un Souverain, ni celui des proſpérités & de la grandeur d'un Empire, ni excluſivement celui de ſa patrie; mais celui de l'humanité, de l'innocence, de la foibleſſe, de la vertu dans le malheur, de ſes ſemblables, quels qu'ils ſoient & quelque pays qu'ils habitent, lorſqu'ils ſouffrent des maux qu'ils n'ont point mérités. Ce n'eſt pas que je vouluſſe voir dans l'*hiſtorien* les émotions, les paſſions de l'orateur ou du poëte; tout, dans ſes ſentiments comme dans ſon langage, doit être grave & modéré: mais il eſt une manière d'être affecté qui convient à ſon caractère, & qui elle-même en conſtitue la decence & la dignité. Tout lecteur qui n'a point perdu le ſentiment de la droiture & de l'équité naturelle, ne peut ſouffrir qu'un *hiſtorien* décrive froidement des proſcriptions & des maſſacres; encore moins peut-il le voir, ſans indignation, abjurer le nom d'homme, pour n'être plus ce qu'on appelle patriote ou républicain. Il n'eſt rien qu'on ne doive à ſon pays, excepté ſon aveu pour des actions injuſtes; & s'il eſt honteux d'y donner ſon conſentement, à plus forte raiſon l'eſt-il d'y proſtituer ſes éloges. Le crime national, comme le crime perſonnel, doit être crime ſous la plume comme ſous les yeux de l'homme de bien. S'il manque de courage, il peut ne pas écrire: mais s'il écrit, aucun devoir ne peut le forcer à trahir la vérité, la nature, & ſon âme; & ce qui conſtitue l'intégrité, la ſincérité, & la dignité de l'*Hiſtoire*, contribue auſſi naturellement à rendre intéreſſante la vérité qu'elle tranſmet.

On peut diſtinguer, dans l'*Hiſtoire*, un intérêt d'inſtruction & un intérêt d'affection. Quant à l'inſtruction, il n'eſt pas difficile, ſoit dans les faits ſoit dans les hommes, de diſcerner ce que l'*Hiſtoire* doit prendre ſoin de recueillir; il ſuffit de ſe demander quels ſont, parmi les évènemens & les exemples du paſſé, ceux qui peuvent être pour l'avenir des avis ſalutaires, ou de ſages leçons.

Ce qui, d'un ſiècle à l'autre, peut inſtruire les hommes, ce ſont d'abord les diverſités de l'eſpèce humaine elle-même, ſi bizarrement variée & dans ſon naturel & dans les accidents qui l'ont modifiée: les premières agrégations; la condition primitive; les manières de vivre; les moyens d'exiſter; le mélange des colonies avec les peuples aborigènes; l'organiſation de la ſociété; les différences de génie & de caractère des peuples; les vices & les avantages des conſtitutions & des formes que la ſociété s'eſt données, ſes mœurs, ſes coutumes, ſes lois, les progrès de ſon induſtrie & de ſa civiliſation, ſes ſources plus ou moins fécondes de ſa force & de ſa richeſſe; ce qui a le plus contribué à ſon accroiſſement & à ſa décadence; les cauſes des événements qui ont marqué ſa durée & des changements qu'elle a ſubis; ſurtout le caractère, le génie, les talents, les vertus, les vices des hommes qui ont le plus agi & peſé ſur ſes deſtinées: tels ſeront, au premier coup d'œil, les objets d'une curioſité ſérieuſe, digne de la poſtérité.

Les points principaux ſur leſquels ſemble, dans tous les temps, avoir roulé le monde, ſont la Religion & la Politique: ſes premiers mobiles furent le beſoin, l'inquiétude du malaiſe, & l'eſpérance d'un meilleur ſort: les fruits de ſa civiliſation ont été l'Agriculture, le Commerce, la Police, la diſcipline, les mœurs, les lois, les arts, l'abondance, & la ſûreté: les ſemences de ſes diſcordes, l'ambition, l'avarice, & l'envie: ſes fléaux, la guerre & le luxe, la ſuperſtition & le fanatiſme, les diſſentions domeſtiques, les jalouſies nationales, les rivalités perſonnelles, les intérêts & l'aſcendant de quelques hommes extraordinaires, & la docilité ſtupide, l'ardeur aveugle de la multitude à ſervir les paſſions ou d'un ſeul ou d'un petit nombre. C'eſt donc là bien évidemment ce que le préſent & l'avenir ont intérêt de ſavoir du paſſé, pour en tirer les fruits d'une expérience anticipée, & ſe rendre, s'il eſt poſſible, meilleurs, plus ſages & plus heureux.

Réduite à ces points principaux, l'*Hiſtoire* ſeroit dégagée d'une multitude de détails oiſeux, ſtériles, & frivoles, que la vanité ſeule, ou d'une ville, ou d'une province, ou d'un corps, ou d'une famille, rend importants pour elle, & qui, pour le reſte du monde, ne ſont dignes que de l'oubli.

Mais il eſt dans les cauſes des évènements mémorables un intérêt d'affection, qui eſt comme l'âme de l'*Hiſtoire*, & qui raproche & réunit tous les lieux, tous les temps, tous les peuples du monde, parce qu'il les met en ſociété de périls & de craintes, & que, dans le paſſé, il leur fait voir l'image du préſent & de l'avenir. *Poſteri, Poſteri, veſtra res agitur*, eſt la deviſe de l'*Hiſtoire*: c'eſt par ces relations & par ces reſſemblances, qu'elle nous ſend, comme on l'a dit,

Contemporains de tous les âges,
Et citoyens de tous les lieux,

Or

Or ſi cet intérêt tient eſſenciellement à la nature & des faits & des hommes, il tient auſſi à la manière dont les hommes ſont peints & dont les faits ſont racontés. Le même événement, retracé par deux écrivains également inſtruits, mais inégalement doués de ſenſibilité, de chaleur, d'Éloquence, ſera ſtérile & froid ſous la plume de l'un, fécond & pathétique ſous la plume de l'autre; & c'eſt ici que ſe fait ſentir la différence que j'ai déjà marquée entre un témoin comme Suétone, & un témoin comme Tacite. L'*hiſtorien*, je le répète, n'eſt ni poète ni orateur; ſon ſtyle ne ſera donc ni auſſi coloré ni auſſi véhément que le ſtyle oratoire & que le ſtyle poétique: ce n'eſt ni l'imagination ni la paſſion qui le doit dominer, c'eſt la vérité ſimple; mais la vérité ſimple a ſa couleur comme elle a ſa lumière, & la lumière n'eſt dénuée ni de force ni de chaleur. L'*hiſtorien* eſt un témoin fidèle, grave, ingénu, mais ſenſible; & ſon ſtyle n'en eſt que plus ſincère, lorſqu'il porte l'impreſſion que les objets ont dû laiſſer dans ſon eſprit & dans ſon âme. Or ces impreſſions ſe font ſentir, ou à chaque trait, comme dans Tacite, ou ſeulement par des traits échapés, comme dans cet exemple cité par Monteſquieu à la louange de Suétone. Suétone, après avoir froidement décrit les atrocités de Néron, change de ton tout à coup, & dit: « L'univers entier, ayant ſouffert » ce monſtre pendant quarante ans, enfin l'aban- » donna ». *Tale monſtrum per quatuordecim annos perpeſſus terrarum orbis, tandem deſeruit.* Ce changement de ſtyle, cette découverte ſoudaine de la manière de penſer de l'écrivain, cette façon de rendre en auſſi peu de mots une ſi grande révolution, excite ſans doute dans l'âme, comme l'obſerve Monteſquieu, l'émotion de la ſurpriſe.

Mais quelque frapants que ſoient de pareils traits répandus dans l'*Hiſtoire*, ce contraſte d'une froideur continue avec un mouvement de ſenſibilité ſoudain, rapide, & paſſager, ne paroîtroit pas aſſez naturel, s'il étoit trop fréquent; & s'il étoit rare, il ſeroit peu d'honneur au caractère de l'écrivain, qui, de ſang froid, pourroit décrire un long tiſſu d'atrocités ſans aucun ſigne d'émotion. J'aime donc mieux la manière ingénue & ſimple de Tacite, qui, à chaque trait de burin, nous fait ſentir ce qu'il a éprouvé lui-même; comme lorſqu'il décrit les commencements inſenſibles de la domination d'Auguſte: *Poſito Triumviri nomine, conſulem ſe ferens, & ad tuendam plebem tribunitio jure contentum: ubi militem donis, populum annonâ, cunctos dulcedine otii pellexit; inſurgere paulatim; munia Senatûs, magiſtratuum, legum in ſe trahere, nullo adverſante: quum ferociſſimi per acies aut proſcriptione cecidiſſent, ceteri Nobilium, quanto quis ſervitio promptior, opibus & honoribus extollerentur, ac novis ex rebus auctî, tuta & præſentia quam vetera & periculoſa mallent. Neque provinciæ illum rerum ſtatum abnuebant, ſuſpecto Senatûs populique imperio ob certamina potentium & avaritiam magiſtratuum, invalido legum auxilio, quæ vi, ambitu, poſtremo pecuniâ turbabantur* (1). Dans ce peu de mots, le caractère d'un oppreſſeur adroit, d'un peuple avili, d'un Sénat corrompu, & l'impreſſion que cet état de Rome fait ſur l'âme de l'*hiſtorien*, percent d'autant plus vivement, que l'énergie de l'expreſſion n'en eſt que la vérité pure.

De même, ſoit que Tacite nous dévoile les profondes noirceurs de l'âme de Tibère, les turpitudes d'Agrippine, la férocité de Néron; ſoit qu'il nous repréſente la ſtupide inſenſibilité de Claude; ſoit qu'il nous décrive la mort philoſophique de Sénèque, la mort héroïque de Traſéas, la mort plus philoſophique & plus héroïque d'Othon, ou celle de Pétrone, ſi ſingulièrement mêlée d'une indolence épicurienne & d'une conſtance ſtoïque: le vice, le crime, la vertu, leur mélange, tout dans ſon ſtyle porte le double caractère de l'objet & de l'écrivain. Il ſemble avoir un fer brûlant pour flétrir le vice & le crime, & les couleurs les plus ſuaves pour repréſenter la vertu. Voyez ſur un même tableau la peinture de l'âme de Domitien & de celle d'Agricola.

Nero ſubtraxit oculos; juſſitque ſcelera, non ſpectavit. Præcipua ſub Domitiano miſeriarum pars erat videre & aſpici; quum ſuſpiria noſtra ſubſcriberentur; quum denotandis tot hominum palloribus ſufficeret ſævus ille vultus, & rubor à quo ſe contra pudorem munierat. Tu vero, felix Agricola, non tantum vitæ claritate, ſed oportunitate mortis . . . . Si quis piorum manibus locus; ſi, ut ſapientibus placet, non cum corpore exſtinguuntur magnæ animæ: placidè quieſcas; noſque, domum tuam, ab infirmo deſiderio & muliebribus lamentis ad contemplationem virtutum tuarum voces, quas neque lugeri neque plangi fas eſt..... Id filiæ quoque uxoriique præceperim, ſic patris, ſic mariti memoriam venerari, ut omnia facta dictaque ejus ſecum revol-

(1) « Auguſte ayant déposé le nom de Triumvir, & » n'affectant que celui de Conſul, parut d'abord ſe con- » tenter de l'autorité de Tribun, afin de protéger le peu- » ple. Mais dès qu'il eut gagné les ſoldats par des dons, » la multitude par l'abondance, tous par l'attrait d'un » doux repos, on le vit s'élever inſenſiblement, en atti- » rant à lui le pouvoir du Sénat, des magiſtrats, & des » lois, ſans que perſonne y mît obſtacle. Les plus intrai- » tables avoient péri dans les combats, ou dans la foule » des proſcrits. Le reſte des Nobles voyoit que les richeſſes » & les honneurs ſe meſuroient à l'empreſſement que » chacun témoignoit pour la ſervitude; & agrandis par le » nouvel état des choſes, ils préféroient, à la périlleuſe » incertitude de leur ſituation paſſée, des biens aſſurés & » préſents. Ce changement ne déplaiſoit pas même aux » provinces, à qui les diſſentions des Grands & l'avarice » des magiſtrats avoient rendu ſuſpecte la domination du » Sénat & du peuple, & qui n'attendoient plus aucun ſecours » des lois, que la force, la brigue, & la cupidité avoient » anéanties ».

vant, famamque ac figuram animi magis quam corporis complectantur . . . . . forma mentis æterna, quam tenere & exprimere, non per alienam materiam & artem, sed tuis ipse moribus potes. Quidquid ex Agricolâ amavimus, quidquid mirati sumus, manet, manſurumque eſt in animis hominum, in æternitate temporum, famâ rerum (1).

Ce ne fut que par de lents progrès que l'*Hiſtoire* ancienne parvint à ce degré de perfection inimitable. Les premières annales des romains n'étoient qu'un regiſtre public, où étoient inſcrits, ſans aucun art, les évenements de l'année. C'eſt d'après ce modèle qu'écrivirent l'*Hiſtoire* Fabius-Pictor & Piſon (2). Il en avoit été de même parmi les grecs; & c'étoit ainſi que Phérécide, Hellanicus, Acuſilas avoient écrit. Mais au lieu que dans Rome, juſqu'au temps de Salluſte, l'*Hiſtoire* fut réduite à cette sècheresſe, à cette nudité d'expreſſions, où l'écrivain ne recherchoit pour toute gloire que la briéveté & la clarté (3); dans la Grèce, elle avoit de bonne heure formé ſon génie & ſon ſtyle aux écoles de l'Éloquence & à celles de la Philoſophie. C'étoit de là qu'étoit ſorti cet Hérodote, dont l'élocution raviſſoit Cicéron lui-même: ce Thucydide, qui, dans l'art de parler, paſſa de loin, dit-il, tous ſes rivaux; dont le ſtyle eſt ſi plein de choſes, que le nombre des penſées y égale preſque le nombre de paroles; & qui réunit tant de preciſion avec tant de juſteſſe, que l'on ne ſait ſi c'eſt l'expreſſion qui orne la penſée, ou la penſée l'expreſſion (1). De la même école ſortirent Éphore & Théopompe, deux hommes de génie, tous deux diſciples d'Iſocrate. Enfin parut, ajoûte Cicéron, le digne élève de Socrate, le prince des *hiſtoriens*, Xénophon (2).

Le premier des latins qui appliqua l'Éloquence à l'*Hiſtoire*, ce fut Salluſte. Tite-Live l'y déploya, & avec autant de magnificence que Thucydide & Xénophon lui-même: mais, comme eux, avec la réſerve convenable au témoin des temps. Dans les récits, comme dans les harangues, il eſt toujours près des limites qui doivent ſéparer l'*hiſtorien* de l'orateur & du poète; mais il ne les paſſe jamais: & pour le charme & la dignité du ſtyle de l'*Hiſtoire*, pour le degré d'élévation & de couleur qui lui convient, l'ampleur, la pompe, & l'harmonie dont il eſt ſuſceptible, je ne crois pas qu'il y ait de modèle plus accompli que Tite-Live.

Mais ce n'eſt pas tout, ce n'eſt pas même aſſez pour l'*Hiſtoire* d'être éloquente: il lui eſt ſurtout recommandé d'être philoſophique; & pour ce dernier caractère, que j'appellerai ſa vertu, rien n'eſt comparable à Tacite. Plus preſſé, plus concis, plus vigoureux que Tite-Live du côté de l'expreſſion, il eſt auſſi, du côté des penſées, plus énergique & plus profond, & du côté des mœurs, plus grave & plus auſtère. Qu'un peintre, d'après leur génie, eſſaye de ſe figurer & de nous peindre leur image, il va donner à Tite-Live un air calme & majeſtueux; mais à Tacite un air mélancolique, mêlé de ſenſibilité, de ſévérité, de bonté.

« Qu'on ne compare pas, dit-il, nos annales » avec ces anciennes *Hiſtoires* de la République » romaine. Là, des guerres & des travaux immenſes, des rois vaincus & captifs; & au dedans, des diſſentions des conſuls avec les tribuns, des lois pour le partage des terres ou » pour aſſûrer l'abondance, les débats des Grands » & du peuple, ſont décrits avec liberté. Ici, » c'eſt un travail obſcur & reſſerré dans des bornes » étroites ». Et cependant c'eſt cette obſcurité d'une paix triſte & ſombre, intérieurement troublée par la fermentation de tous les vices & de toutes les paſſions d'une foule de mauvais princes, environnés d'une Cour dépravée, c'eſt là le grand intérêt de Tacite. Son *Hiſtoire* même, où il annonce

(1) « Néron du moins détournoit les yeux. Il ordonnoit le crime, il ne le regardoit pas. Sous Domitien, » un fureteur de ſupplices pour les mourants étoit de le » voir & d'en être vus. Il venoit reguire de nos ſoupirs; » & pour épier & noter tant de malheureux, il ſuffiſoit » de ce viſage atroce, que ſa rougeur prémuniſſoit contre » celle de la pudeur.

» Vous, Agricola, vous avez été heureux, & par l'éclat » de votre vie, & par une mort qui vous a épargné le » ſpectacle de tant de maux. S'il eſt un aſile pour les » mânes; ſi, comme le diſent les Sages, les grandes âmes » ne ſont pas éteintes au même inſtant que périſſent les » corps: Homme juſte, repoſez en paix; & nous, votre » famille, enſeignez-nous à vous regretter ſans foibleſſe, » & à ceſſer de vaines plaintes, en contemplant ces rares » vertus qui nous défendent de vous pleurer. Ce que vous » doivent aujourd'hui & votre fille & votre épouſe, c'eſt » de conſerver ſi preſente & de révérer ſi toujours la » mémoire d'un père & d'un époux, qu'elles ſoient ſans » ceſſe occupées de ſes actions & de ſes paroles; c'eſt » d'embraſſer plus tôt l'image de ſon âme que celle de » ſon corps. L'âme eſt douce d'une forme immortelle, que » nul objet matériel, nul art étranger ne peut rendre; & » la vôtre a pu ſeule ſe peindre dans vos mœurs. » Tout ce que nous avons aimé, tout ce que nous avons » admiré dans Agricola, nous reſte & reſtera ſans ceſſe » dans l'éternité des temps & dans la mémoire des hommes ».

(2) *Hanc ſimilitudinem ſcribendi multi ſequuti ſunt, qui ſine ullis ornamentis, monumenta ſolum temporum, hominum, locorum, geſtarumque rerum reliquerunt.* Cic. de Or. l. 2.

(1) *Et dum intelligatur quid dicant, unam dicendi laudem putant eſſe brevitatem.* Ibid.

(1) *Qui ita creber rerum frequentiâ, ut verborum prope numerum ſententiarum numero conſequatur; ita porrò verbis aptus & preſſus, ut neſcias utrum res oratione, an verba ſententiis illuſtrentur.* Ibid.

(2) *Deinde etiam à Philoſophiâ profectas princeps Xenophon, Socraticus ille.*

de ſi tragiques évenements (1), n'eſt pas auſſi attachante que ſes Annales, par la raiſon que, dans celles-ci, ce ſont les hommes encore plus que les choſes qu'il creuſe & qu'il approfondit. Avec quels traits il peint la violence & l'atrocité de ce Métellus, l'accuſateur de Thraſéas! quel charme il prête à l'Éloquence de la fille de Sérranus! comme il eſt toujours l'ami ardent de la vertu, l'ami tendre de l'innocence dans le malheur, & l'ennemi auſtère & inflexible du crime heureux!

Or c'eſt ce caractère de moralité répandu dans l'*Hiſtoire*, & ſurtout dans les Annales de Tacite, qui en fait le prix ineſtimable. Nul homme, depuis que l'on a peint le ſentiment & la penſée, n'a plus profondément gravé dans ſes écrits l'empreinte de ſon âme. C'eſt, ſelon moi, de lui qu'on doit aprendre à quel degré de chaleur & d'intérêt le ſtyle de l'*Hiſtoire* peut être pouſſé, ſans rien perdre de ſon impartialité, & ſans rien ôter à l'écrivain de ſon intégrité de juge. Dans ſes harangues, nulle emphaſe; dans ſes portraits, nulle manière; dans ſes deſcriptions, nul appareil; dans ſes réflexions, même les plus profondes, nulle oſtentation de penſée; dans ſes expreſſions les plus hardies & les plus énergiques, nulle contention, nul effort: partout la vérité ſans fard, & toujours ce qu'un témoin attentif & ſévère, un obſervateur ſérieux & pénétrant a vu de plus caché dans le fond de l'âme des hommes, lorſque les ſituations & les évènements lui en ont révélé le ſecret. Liſez le règne de Tibère, ou celui de Néron; ces deux terribles & longues tragédies, dont Rome eſt le théatre, & où Tacite a porté ſi loin l'art d'émouvoir: l'Éloquence artificielle, le ſoin d'orner & d'agrandir n'y entre pour rien. Mais en même temps qu'il eſt impoſſible d'y apercevoir un trait exagéré ou ſuperflu, il eſt impoſſible d'y déſirer un trait ſenſible & intéreſſant qu'il ait manqué ou qu'il ait affoibli.

Je ſuis cependant très-éloigné de vouloir que l'*Hiſtoire* n'ait qu'un modèle, ou que le même ſoit toujours préférable; & je commence par diſtinguer deux hypothèſes qui demandent deux manières très-différentes: l'une, où l'*hiſtorien* ſuppoſe des lecteurs qui ne ſavent rien de ce qu'on va leur raconter; & l'autre, qui ſuppoſe des lecteurs vaguement, confuſément inſtruits des évènements qu'on rappelle. A la première doit s'appliquer la méthode que Cicéron nous trace (1) pour l'*Hiſtoire* dévelopée; c'eſt la manière de Tite-Live: à la ſeconde, il convient de ſerrer le tiſſu des évènements, d'approfondir au lieu d'étendre; c'eſt la manière de Tacite. Que tous les *hiſtoriens* romains euſſent péri dans un incendie, & que Tite-Live lui ſeul eût été conſervé; nous aurions ſu l'*Hiſtoire* romaine. Mais qu'un écrivain comme Tacite nous fût reſté ſeul à la place de Tite-Live; ces faits indiqués d'un ſeul trait, ces détails ſi rapidement, ſi brièvement accumulés, ſeroient à chaque inſtant des énigmes inexplicables.

Le ſtyle, ſi je l'ôſe dire, ſubſtanciel & condenſé, qui convient à des faits déja connus, & où la penſée aide à la lettre, n'eſt donc pas celui qui convient à des récits dont le fond, les détails, les circonſtances, tout eſt nouveau.

Deux autres hypothéſes, relatives aux temps, peuvent encore exiger de l'*Hiſtoire* plus ou moins de détails: ce ſont les points de perſpective que les écrivains ſe propoſent. Plus la poſtérité pour laquelle on écrit eſt reculée, plus l'intérêt des détails diminue; & ſi, à chaque trait, l'*hiſtorien* ſe demande: *Qu'importe à l'avenir, à un avenir éloigné?* le volume des faits qu'il aura recueillis, ſe réduira ſouvent à peu de choſe. Il n'y a que les peuples célèbres & les hommes vraiment illuſtres, dont les particularités domeſtiques ſoient intéreſſantes encore à une certaine diſtance. Mais ce qui pour une poſtérité éloignée n'a rien de curieux, le temps auquel on touche, le pays où l'on eſt peut déſirer de le ſavoir. C'eſt là, pour le diſcernement & pour le choix de l'écrivain, l'une des grandes difficultés. Il eſt preſque aſſûré d'être prolixe à l'égard des ſiècles à venir, s'il accorde au ſien les détails qu'il a droit de lui demander: & s'il néglige ces détails, il s'expoſe au reproche de n'avoir pas rempli ſa tâche; car ces détails ne ſont pas tous frivoles, & la proximité des temps peut leur donner une influence & des raports d'utilité qui les rendent indiſpenſables.

L'*hiſtorien* qui ne s'occupera que de ſa propre gloire, évitera aiſément cet écueil, en choiſiſſant, parmi les ſiècles écoulés, celui qui lui préſente

(1) *Opus aggredior opimum caſibus, atrox prœliis, diſcors ſeditionibus, ipsâ etiam pace ſævum: quatuor principes ferro interempti: tria bella civilia, plura externa, ac plerumque permixta . . . . Italia novis cladibus, vel poſt longam ſæculorum ſeriem repetitis, afflicta: hauſtæ aut obrutæ urbes fecundiſſimâ Campaniæ oræ: urbs incendiis vaſtata, conſumptis antiquiſſimis delubris, ipſo Capitolio manibus civium incenſo: polluta cerimoniæ: magna adulteria: plenum exilii mare, infecti cædibus ſcopuli: atrociùs in urbe ſævitum: nobilitas, opes, omiſſi geſtique honores pro crimine, & ob virtutes certiſſimum exitium: nec minùs præmia adulatorum inviſa quam ſcelera. . . . odio & terrore corrupti in dominos ſervi, in patronos liberti; & quibus deerat inimicus, per amicos oppreſſi.* Hiſt. liv. I.

(1) *In rebus magnis memoriâque dignis, conſilia primum, deinde acta, poſtea eventus exſpectantur: & de conſilio ſignificari quid ſcriptor prabet: & in rebus geſtis declarari, non ſolum quid actum aut dictum ſit, ſed etiam quo modo; & quum de eventu dicatur, ut cauſæ explicentur omnes, vel caſûs, vel ſapientiæ, vel temeritatis; hominumque ipſorum non ſolum res geſtæ, ſed etiam qui famâ ac nomine excellant, de cujuſque vitâ atque naturâ.* De Or. l. 2.

le plus de ſommités brillantes & d'événements ſuſceptibles d'un intérêt univerſel. L'*Hiſtoire* des révolutions aura toujours cet avantage. Mais s'il ſe borne, pour être utile, à raconter fidèlement ce qu'il a vu de près, on doit s'attendre qu'en écrivant l'*Hiſtoire* de ſon ſiècle, il n'aura ni la préciſion ni la rapidité d'un écrivain qui, dans l'éloignement, ne cherche que des points éminents à tracer & que de grands tableaux à peindre.

Enfin, dans l'hypothèſe la plus commune, il peut arriver que le nombre des objets importants dont l'*Hiſtoire* eſt chargée ; que la difficulté de les lier enſemble, de les diſtinguer, de les mêler ſans les confondre ; que la difficulté plus grande encore de donner à chacun toute ſon étendue, ſans ralentir, ſuſpendre, intervertir le cours & l'ordre des événements ; en un mot, que la complication de la machine politique oblige l'*Hiſtoire* à la décompoſer, à ſe diviſer elle-même en autant de parties qu'elle a d'objets divers : & c'eſt ce qu'elle a fait ſouvent. Ainſi, la guerre, les finances, le commerce, les arts, les lois, les négociations ont eu leur *Hiſtoire* diſtincte ; & de cette diviſion naît la différence des ſtyles convenables à leur objet.

L'art militaire, la marine, l'économie, le commerce, les lois ont une langue ſévèrement exacte. Celle de la Politique eſt plus aſſiſe & plus ſubtile : dans les affaires de cabinet, elle eſt vague, myſtérieuſe & réſervée, Montaigne diſoit *cauteleuſe*. Celle des intrigues de Cour eſt plus raffinée encore & plus flexible. Mais lorſque, dans les factions, les troubles domeſtiques, les révolutions, les déſaſtres, on a de grands caractères à développer, de grandes paſſions à faire mouvoir, de grandes ſcènes à décrire ; la langue de l'*Hiſtoire* devient preſque celle de l'Éloquence ou de la Poéſie. Voyez, dans Tacite, l'incendie de Rome ; dans Tite-Live, le combat des Horaces & la conjuration des Gracches ; dans Plutarque, le triomphe de Paul-Émile : c'eſt tour à tour Homère ou Corneille qu'on croit entendre.

Ainſi, lors même que l'écrivain s'impoſe la tâche pénible d'embraſſer d'un coup d'œil tout ce qu'un ſiècle lui préſente d'intéreſſant pour l'avenir, & qu'il conſidère le corps politique, dont il décrit les révolutions, comme une machine dont le mouvement eſt le réſultat d'une foule d'impulſions données par différents reſſorts liés & combinés enſemble ; alors même, non ſeulement il n'eſt pas permis à ſon ſtyle d'être uniforme, mais il a beſoin d'être ſouple & varié plus que jamais. Une négociation, une campagne militaire, une intrigue de Cour, une conſpiration, un détail important de police ou de diſcipline, un code de légiſlation, demandent un eſprit & une plume différente ; & l'*hiſtorien*, dont le génie auroit cette heureuſe facilité à recevoir l'empreinte des objets qui s'offriroient à ſa mémoire, ſeroit peut-être de tous les écrivains le plus rare & le plus merveilleux dans ſa perfection.

Pour en aprocher autant qu'il eſt poſſible, le vrai moyen, à ce qu'il me ſemble, eſt de n'affecter aucun ſtyle, de ne jamais ſe tendre & ſe roidir, & de livrer ſon eſprit & ſon âme à l'impreſſion des objets qui doivent ſucceſſivement agir ſur la penſée, modifier le ſentiment, & s'approprier l'expreſſion.

Ainſi, l'*Hiſtoire* diffère d'elle-même par ſes tons, ſes couleurs, ſes caractères différents, ſelon les objets qu'elle exprime. Quelqu'un a dit que, pour l'*hiſtorien*, le meilleur ſtyle étoit celui qui reſſembloit à une eau limpide. Mais s'il n'a point de couleur à ſoi, il prendra naturellement celle de ſon ſujet, comme le ruiſſeau prend la teinture du ſable qui forme ſon lit. L'*Hiſtoire* politique & morale, la plus féconde en réflexions ; l'*Hiſtoire* des Cours, la plus curieuſe dans ſes détails ; celle des révolutions, la plus dramatique de toutes ; l'*Hiſtoire* générale, ou celle d'un pays ; celle d'un Empire ou d'un règne ; des annales ou des Mémoires demandent plus ou moins de développement ou de préciſion, d'ampleur ou de rapidité, de Philoſophie ou d'Éloquence : & preſcrire à l'*hiſtorien* d'avoir toujours un même ſtyle, ce ſeroit comme preſcrire au peintre de n'avoir jamais qu'un même pinceau.

Je n'ajoûterai plus qu'une obſervation qui intéreſſe les écrivains modernes ; c'eſt qu'on ſe méprend quelquefois au caractère de ſimplicité & de gravité, qui convient en effet au ſtyle de l'*Hiſtoire*. *Simple* & *grave*, dans ce ſens-là, ſignifie éloigné de toute affectation dans la manière, de toute recherche dans la parure. Mais comme en Peinture, en Sculpture, l'expreſſion de la force, de la fierté, de la majeſté, peut être ſimple, & c'eſt réellement lorſqu'elle a toute ſa beauté ; il en eſt de même dans l'art d'écrire. La gravité n'exclut que les mouvements paſſionnés. C'eſt dans le ſourcil de Jupiter, c'eſt dans le regard de Neptune, que la colère eſt exprimée ; c'eſt dans les traits, non dans le geſte, que l'artiſte fera ſentir le caractère ou de Caton ou de Brutus, & la ſituation de leur âme, ſoit au moment que l'un a réſolu ſa mort, ſoit au moment que l'autre délibère d'aſſaſſiner ſon ami, peut-être ſon père. Telle eſt l'expreſſion, preſque immobile, du ſtyle grave. Aucun des grands mouvements oratoires ne lui convient ; mais dans ſa chaleur concentrée & retenue, il a ſon énergie : nulle emphaſe, nulle figure, nulle épithète ambitieuſe ; mais le mot propre, le plus vif & le plus pénétrant, lui communique ſa vigueur.

Le tribun qui vient de poignarder Meſſalioe paroît devant Claude au moment qu'il eſt à table, & lui dit qu'elle eſt morte Tacite, en traçant le tableau de cette ſcène, n'y ajoûte rien qui marque

l'impreſſion qu'elle fait ſur lui ; & ſans l'énoncer, tout l'exprime. *Nunciatum Claudio epulanti periiſſe Meſſalinam, non diſtincto ſua an alienâ manu : nec ille quæſivit ; poposcitque poculum, & ſolita convivio celebravit. Nec ſequutis quidem diebus, odii, gaudii, iræ, triſtitiæ, ullius denique humani affectûs ſigna dedit, non quum lætantes accuſatores aſpiceret, non quum filios mœrentes* (1).

Le même *hiſtorien* nous peint le deuil de Rome à la mort de Germanicus ; & ſans qu'un mot de plainte ou de regret indique la triſteſſe dont ce tableau l'affecte, on voit qu'il en eſt pénétré. *Conſules. . . . & Senatus, ac magna pars populi viam complevêre, diſjecti, &, ut cuique libitum, flentes ; aberat quippe adulatio, gnaris omnibus lætam Tiberio Germanici mortem malè diſſimulari. Tiberius atque Auguſta publico abſtinuêre, inferens majeſtate ſuâ tali ſe palam lamentarentur, an ne omnium oculis vultum eorum ſcrutantibus falſi intelligerentur . . . . . Dies quo reliquiæ tumulo Auguſti inferebantur, modo per ſilentium vaſtus, modo ploratibus inquies : plena urbis, itinera ; conlucentes per campum Martis faces : illic miles cum armis, ſine inſignibus magiſtratus, populus per tribus, eecidiſſe rempublicam, nihil ſpei reliquum clamitabant ; promptiùs apertiùſque quam ut meminiſſe imperitantium crederes. Nihil tamen Tiberium magis penetravit quam ſtudia hominum accenſa in Agrippinam ; quum* decus patriæ, ſolum Auguſti ſanguinem, unicum antiquitatis ſpecimen *appellarent, verſique ad Catum ac deos* integram illi ſobolem, ac ſuperſtitem iniquorum *precarentur* (2). Voilà le modèle du ſtyle grave, & toutefois d'un ſtyle ſi pittoreſque & ſi haut en couleur, que le poëte, avec ſes hardieſſes, & l'orateur, avec ſes figures, atteindroient difficilement à ce degré d'expreſſion. Or il me ſemble que ce qu'un très-grand nombre d'*hiſtoriens*, parmi les modernes, ont négligé de ſe donner, c'eſt cette précision nombreuſe, cette ſimplicité énergique, cette plénitude de penſées & d'affections profondes, cette gravité plus éloignée encore de la froideur que de l'emportement. On a écrit ſimplement l'*Hiſtoire* ; mais trop ſouvent cette ſimplicité a été négligée, inculte, & ſans nobleſſe. Tantôt on a voulu prendre un ſtyle développé ; il a été foible, traînant, & lâche : tantôt un ſtyle concis & ſerré ; & il a été ſec & dur : tantôt un ſtyle abondant & pompeux, & il a été emphatique : tantôt un ſtyle familier, & il a été rampant. On s'eſt dit que l'*Hiſtoire* n'étoit pas l'Eloquence ; on s'eſt trompé : c'eſt l'Eloquence même, mais retenue comme un courſier fougueux que le frein réduiroit au pas, & qui, dans ſon allure, conſerveroit encore & ſa vigueur & ſa beauté. C'eſt ainſi que, dans Thucydide, dans Xénophon, dans Tite-Live, dans Tacite, & parmi nous dans Boſſuet & dans Voltaire, on reconnoît toujours une abondance qui ſe ménage, une chaleur qui ſe tempère, une force qui ſe contient & qui règle ſes mouvements ; au lieu que, dans les écrivains à qui manquent les nerfs & la vigueur de l'Eloquence, ce qu'ils appellent ſobriété dans l'expreſſion n'eſt que de l'indigence, ce qu'ils appellent retenue n'eſt ſouvent rien que molleſſe & langueur.

Le vrai mérite du ſtyle de l'*Hiſtoire* ſera donc de s'accommoder à ſon ſujet & à ſon objet. Ces détails ſi intéreſſants des Vies de Plutarque ſeroient inſoutenables dans une *Hiſtoire* générale de la Grèce ou de l'Italie. Cette belle ſimplicité des Commentaires de Céſar auroit été de la ſéchereſſe dans les Décades de Tite-Live. La ſomptuoſité du langage de Tite-Live auroit été du faſte dans les Mémoires de Céſar. Le cardinal de Retz eût été ridicule, s'il eut pris le ton grave & ſentencieux du préſident de Thou, ou s'il nous eût décrit la Fronde du ſtyle qui convient aux révolutions romaines.

En un mot, dans ſon tiſſu même le plus uni, le ſtyle de l'*Hiſtoire* doit être ſimple avec dignité,

(1) Claude étoit encore à table lorſqu'on vint lui annoncer que Meſſaline étoit morte, ſans lui dire ſi elle avoit péri de ſa propre main ou de celle d'un autre ; & il ne s'en informa point. Il demanda à boire ; & il acheva, comme de coutume, ſon repas avec ſes convives. Les jours ſuivants, il ne donna aucun ſigne de haine, ni de joie, ni de colère, ni de triſteſſe, ni d'aucun ſentiment humain ; ſoit en voyant les accuſateurs de Meſſaline ſe réjouïr, ſoit en voyant la douleur & les larmes de ſes enfants.

(2) « Les conſuls, le Sénat, & la plus grande partie » du peuple remplirent le chemin où le convoi devoit » paſſer, diſperſés çà & là ſans ordre, & pleurant tous » en liberté, car il n'y avoit dans leur douleur aucune » eſpèce d'adulation, tout le monde étant bien inſtruit » que la mort de Germanicus étoit agréable à Tibère. » Tibère & Livie s'ingénioient de ſe montrer, ſoit qu'ils » craſſent indigne de la majeſté de ſe lamenter en public, » tout de peur que tant de regards pénétrants, obſervant » leur viſage, n'y découvriſſent la fauſſeté de leur affliction . . . . Le jour que les reſtes de Germanicus furent » portés dans le tombeau d'Auguſte, on vit Rome, » tantôt ſemblable à une foreſt où régnoit un vaſte » ſilence, tantôt remplie de trouble & de gémiſſements : » toutes les rues de la ville étoient remplies ; des flambeaux funèbres éclairoient le champ de Mars : les ſoldats » y étoient ſous les armes ; les magiſtrats ſans les marques » de leur dignité ; le peuple, diviſé par tribus ; tous » crioient que la République étoit perdue, qu'il ne reſtoit » plus d'eſpérance ; & ces cris éclatoient auſſi ouvertement » & auſſi librement que ſi on eut oublié que l'on avoit » des maîtres. Rien cependant ne pénétra ſi vivement Tibère que le zèle enflammé qu'on témoignoit pour Agrippine : on l'appeloit l'unique reſte du ſang d'Auguſte, le » ſeul exemple des mœurs antiques, &, les yeux levés au » Ciel, on ſupplioit les dieux de conſerver ſa race & de la faire ſurvivre aux méchants ».

& d'un naturel également éloigné de l'affectation & de la négligence, de l'enflure & de la baſſeſſe : & autant il rejette ces hyperboles de Florus, lorſqu'il nous dit que les vaiſſeaux d'Antoine ſe ſoient gémir la mer & fatiguoient les vents (1) ; & de Céſar, que l'Océan, plus tranquile & plus favorable, l'avoit laiſſé paſſer d'Angleterre aux bords de la Gaule, comme en reconnoiſſant qu'il ne pouvoit lui réſiſter (2) ; & de Lucullus, qu'il ſembloit qu'ayant fait alliance avec la mer & les tempêtes, il leur eût donné la flotte de Mithridate à combattre & à diſperſer (3) ; & de Camille, que l'inondation du ſang gaulois avoit éteint dans Rome tous les reſtes de l'incendie (4) : autant, dis-je, la gravité du ſtyle de l'*Hiſtoire* rejette ces extravagances ; autant ſa dignité rebute le langage commun, le ton bourgeois, les phraſes proverbiales des écrivains, qui parmi nous ſemblent avoir traveſti l'*Hiſtoire* à deſſein de la dégrader, comme dans ces expreſſions que Voltaire a notées : *Le Général pourſuit ſa pointe. Les ennemis furent battus à plate couture. Ils s'enfuirent à vauderoute. Il ſe prêta à des propoſitions de paix après avoir chanté victoire. Les légions vinrent au devant de Druſus par manière d'acquit. Un ſoldat romain ſe donnoit à dix as par jour, corps & ame.* Certes, ce n'étoit pas ainſi que les Anciens écrivoient l'*Hiſtoire* : non ſeulement dans les choſes les plus communes ils s'énonçoient avec décence ; mais ſouvent, dans les grandes choſes, ſollicités par le beſoin d'exprimer vivement un trait de caractère, une penſée neuve & hardie, leur ſtyle s'élevoit juſqu'au ton le plus haut : c'eſt ainſi que Tacite a peint l'effroi de Caligula, lorſque Tibère, que l'on croyoit mourant, revint un moment à la vie : *Cæſar in ſilentio fixus à ſummâ ſpe noviſſima exſpectabat.* C'eſt ainſi qu'il a peint le deuil de Rome aux funérailles de Germanicus : *Dies modo per ſilentium vaſtus, modo ploratibus inquies.* Plutarque a de même exprimé en poëte l'extrémité où Rome étoit réduite à l'arrivée de Camille : *Rome étoit dans la balance avec l'épée de Brennus ;* & la révolution qu'opéra ſon retour : *Il ramena Rome dans Rome.*

Je ne me laſſe point de citer ces modèles, tout déſeſpérants qu'ils me ſemblent ; & à commencer par moi-même, je ne ceſſerai de dire à ceux qui veulent, en écrivant l'*Hiſtoire*, ſe rendre intéreſſants pour la poſtérité, ce qu'Horace diſoit aux poëtes latins en parlant des grecs :

Nocturnâ verſate manu, verſate diurnâ.

(*M. MARMONTEL.*)

(1) *Non ſine gemitu maris & labore ventorum ferebantur.*

(2) *Ipſo quoque Oceano tranquillo magis & propitio, quaſi imparem ſe fateretur.*

(3) *Planè quaſi Lucullus, quodam quum fluctibus procelliſque commercio, debellandum tradidiſſe regem ventis videretur.*

(4) *Ut omnia incendiorum veſtigia gallici ſanguinis inundatione delerct.*

IRO IRO

IRONIE, ſ. f. C'eſt un tour d'expreſſion ſi familier & ſi commun, qu'il eſt preſque inutile d'expliquer en quoi il conſiſte. Chacun ſait que l'on parle par *Ironie*, lorſque d'un air moqueur ou badin on dit le contraire de ce que l'on penſe. L'*Ironie* où l'on blâme en louant, où en admirant on dépriſe, revient à chaque inſtant dans la langage ordinaire.

Oh ! oh ! l'*homme de bien*, vous m'en vouliez donner !
(*Orgon à Tartuffe.*)

Les gens *que vous tuez* ſe portent aſſez bien.
(*Le Valet du Menteur.*)

Un moine diſoit ſon bréviaire ;
Il prenoit bien ſon temps !
(*La Mouche du Coche.*)

C'étoit un *beau ſujet de guerre*,
Qu'un logis où lui-même il n'entroit qu'en rampant.
(*La Belette au Lapin.*)

Mais ce qu'il eſt intéreſſant d'obſerver, c'eſt que cette eſpèce de contre-vérité, en dériſion, n'eſt pas ſi excluſivement propre au ſtyle plaiſant ou comique, & au ton de la ſociété, qu'il ſoit indigne de la haute Éloquence & de la haute Poéſie, & qu'il n'exprime avec autant de nobleſſe que d'amertume le mépris ou l'indignation qui ſe mêle au reſſentiment, au dépit, à la colère, à la fureur même. Rien de plus énergique, dans la bouche d'Oreſte que cette apoſtrophe *ironique* :

Grâce aux dieux, mon malheur paſſe mon eſpérance,
Et *je te loue*, ô Ciel ! de ta perſévérance.

Rien de plus ſanglant que l'*Ironie* dans la bouche d'Hermione, en parlant à Pyrrhus :

Eſt-il juſte, après tout, qu'un conquérant s'abaiſſe
Sous la ſervile loi de garder ſa promeſſe ?

Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter ;
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter.
Quoi ! ſans que ni ſerment ni devoir vous retienne,
Rechercher une grèque, amant d'une troyenne ;
Me quitter, me reprendre, & retourner encor
De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector ;
Couronner tour à tour l'eſclave & la princeſſe ;
Immoler Troie aux grecs, au fils d'Hector la Grèce !
Tous cela part d'un cœur toujours maître de ſoi,
D'un héros qui n'eſt point eſclave de ſa foi.
Pour plaire à votre épouſe, il vous faudroit peut-être
Prodiguer les doux noms de Parjure & de Traître.
Votre grand cœur ſans doute attend après mes pleurs,
Pour aller dans ſes bras jouïr de mes douleurs :
Chargé de tant d'honneur, il veut qu'on le renvoie :
Mais, Seigneur, en un jour ce ſeroit trop de joie ;
Et ſans chercher ailleurs des titres empruntés,
Ne vous ſuffit-il pas de ceux que vous portez ?
Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de ſa famille expirante à la vûe,
Tandis que dans ſon ſein votre bras enfoncé
Cherche un reſte de ſang que l'âge avoit glacé ;
Dans des ruiſſeaux de ſang Troie ardente plongée ;
De votre propre main Polixène égorgée
Aux jeux de tous les grecs indignés contre vous :
Que peut-on refuſer à ces généreux coups ?

On voit, dans le neuvième livre de l'Iliade, un bel exemple d'*Ironie*, à travers la franchiſe avec laquelle Achille répond à Ulyſſe, qui, de la part d'Agamemnon, vient ſolliciter ſon retour. » Qu'il n'eſpère pas me tromper encore, lui dit il ; » je le connois trop, & il ne viendra pas » à bout de me perſuader. Il n'a qu'à chercher » avec vous, prudent Ulyſſe, & avec les autres » rois, les moyens de garantir ſes vaiſſeaux des » flammes dont ils ſont menacés. Sans moi il a » déja fait de ſi grandes choſes ! Il a fermé ſon » camp d'une grande muraille ; il a environné » cette muraille d'un large foſſé ; il a fortifié ce » foſſé d'une bonne paliſſade : & avec tous ces » retranchements, il ne peut encore repouſſer l'hom- » micide Hector » !

Les ſiècles les plus raffinés n'ont certainement rien de plus adroit que cette manière de reprocher au fier Agamemnon les timides ſoins qu'il ſe donne pour ſe tenir renfermé dans ſon camp.

C'eſt une choſe digne d'admiration, que les diverſes tentatives qu'a faites le génie de Corneille en creant parmi nous la Tragédie, pour en étendre & varier le genre. Il a tout ôſé, juſqu'à riſquer au Théâtre un héros moqueur : & ſi, dans le langage *ironique* qu'il a mis dans la bouche de Nicomède, il a ſouvent manqué de goût ; il n'en eſt pas moins vrai que l'invention, le deſſein la phyſionomie de ce caractère ont quelque choſe de ſurprenant dans leur originalité.

ATALE *à Laodice.*

Rome, qui m'a ſecouru, vous parlera pour moi.

NICOMÈDE.

Rome, ſeigneur ?

ATALE.

Oui, Rome. En êtes vous en doute ?

NICOMÈDE.

Seigneur, je croi pour vous qu'un romain vous écoute ;
Et ſi Rome ſavoit de quels feux vous brûlez,
Bien loin de vous prêter l'appui dont vous parlez,
Elle s'indigneroit de voir ſa créature
A l'éclat de ſon nom faire une telle injure,
Et vous dégraderoit, peut-être dès demain,
Du titre glorieux de citoyen romain.
Vous l'a-t-elle donné pour mériter ſa haîne,
En le déshonorant par l'amour d'une reine ? . . .
Reprenez un orgueil digne d'elle & de vous.
Rempliſſez mieux un nom ſous qui nous tremblons tous ;
Et ſans plus l'abaiſſer à tant d'ignominie,
D'idolâtrer en vain la reine d'Arménie,
Songez qu'il faut du moins, pour toucher votre cœur,
La fille d'un tribun, ou celle d'un préteur.
Forcez, rompez, brîſez de ſi honteuſes chaînes ;
Aux rois qu'elle méprîſe abandonnez les reines,
Et conſervez enfin des vœux plus élevés,
Pour mériter les biens qui vous ſont réſervés.

Ce qui relève & ennoblit ce ton de l'*Ironie* dans le rôle de Nicomède, c'eſt la hauteur avec laquelle il reprend le ton ſérieux ; & c'eſt du mélange de ces deux tons que ſe forme un des caractères les plus ſinguliers & les plus nobles qui ſoient au Théâtre.

NICOMÈDE *à Pruſias, en parlant d'Atale.*

Si j'avois donc vécu dans ce même repos
Qu'il a vécu dans Rome auprès de ſes héros,
Elle me laiſſeroit la Bithynie entière,
Telle que de tous temps l'aîné la tient d'un père . . .
Il faut la diviſer, & dans ce beau projet,
Ce prince eſt trop bien né pour vivre mon ſujet.
Puiſqu'il peut la ſervir à me faire deſcendre,
Il a plus de vertus que n'en eut Alexandre ;
Et je lui dois quitter, pour le mettre en mon rang,
Le bien de mes aïeux, ou le prix de mon ſang.
Grâces aux immortels, l'effort de mon courage
Et ma grandeur future ont mis Rome en ombrage.
Vous pouvez l'en guérir, Seigneur, & promptement :
Mais n'exigez d'un fils aucun conſentement.
Le maître qui prit ſoin de former ma jeuneſſe,
Ne m'a jamais appris à faire une baſſeſſe.

Ce ſont ces traits de caractère qui ſeſoient dire à la célebre Clairon, qu'elle ne regrettoit rien tant que de ne pouvoir pas jouer le rôle de Nicomède.

A l'égard de l'*Ironie* en éloge, elle eſt incompatible avec le ſtyle ſérieux & noble : au moins n'en ſais-je aucun exemple, & ne vois je aucune façon de les concilier enſemble. Mais dans le ſtyle familier, elle peut avoir de la grâce, ſi, dans le tour de plaiſanterie qu'on donne à la louange, on ſait éviter la fadeur. C'eſt ce qu'a fait Voiture, dans une lettre au duc d'Enghien, ſur la bataille de Rocroi.

« Monſeigneur, lui dit-il, à cette heure que » je ſuis loin de V. A., & qu'elle ne me peut » pas faire de charge, je ſuis réſolu de lui dire » tout ce que je penſe d'elle il y a long temps, » & que je n'avois ôſé lui déclarer . . . . Oui, » Monſeigneur, vous en faites trop pour le pou- » voir ſouffrir en ſilence ; & vous ſeriez injuſte, » ſi vous penſiez faire les actions que vous faites, » ſans qu'il en fût autre choſe ni que l'on prît » la liberté de vous en parler. Si vous ſaviez de » quelle ſorte tout le monde eſt déchaîné dans » Paris à diſcourir de vous, je ſuis aſſûré que » vous en auriez honte, & que vous ſeriez étonné » de voir avec combien peu de reſpect & peu de » crainte de vous déplaire, tout le monde s'en- » tretient de ce que vous avez fait. A dire la vé- » rité, Monſeigneur, je ne ſais à quoi vous avez » penſé ; & ç'a été, ſans mentir, trop de har- » dieſſe & une extrême violence à vous, d'avoir à » votre âge choqué deux ou trois vieux capitaines, » que vous deviez reſpecter, quand ce n'eut été » que pour leur ancienneté ; fait tuer le pauvre » comte de Fontaines, qui étoit un des meilleurs » hommes de Flandres, & à qui le prince d'O- » range n'avoit jamais ôſé toucher ; pris ſeize » pieces de canon, qui appartenoient à un prince » qui eſt oncle du roi & frère de la reine, avec » qui vous n'aviez jamais eu de différend ; & mis » en déſordre les meilleures troupes des eſpagnols » qui vous avoient laiſſé paſſer avec tant de » bonté » !

Cette eſpèce d'*Ironie*, agréable & flatteuſe, s'appeloit *Aſteïſme* chez les Anciens. On peut l'employer une fois en ſa vie ; mais pour peu que le tour en ſoit fréquent, il eſt uſé. (*M. MARTOTTEL*)

M A D

MADRIGAL, ſ. m. C'eſt dans la Poéſie moderne, italienne, eſpagnole, fraoçoiſe, une petite pièce ingénieuſe & galante, écrite en vers libres : elle ſe borne quelquefois à un ſimple diſtique ; elle s'étend ſouvent juſqu'à douze vers ; rarement va-t-elle au dela.

D'où vient le mot de *Madrigal* ? Ce ſeroit ici une belle occaſion d'étaler une érudition également vaine & faſtidieuſe : laiſſons à Ménage cette docte diſcuſſion, & bornons-nous à ce qui caractériſe la nature de ce petit poème.

Le *Madrigal* approche de l'Épigramme (*voyez* ÉPIGRAMME) : cependant la chute en eſt moins ſaillante ; elle ſurprend moins, & ſatisfait davantage. « L'Épigramme, dit l'abbé Batteux (*Cours de Belles-Lettres, IIe Part. jv.* ſect. art. *iij*, n°. *iij*), » peut être douce, polie, modeſte, » maligne, *&c ;* pourvu qu'elle ſoit vive, c'eſt » aſſez. Le *Madrigal*, au contraire, a une pointe » toujours douce, gracieuſe, qui n'a de piquant » que ce qu'il lui en faut pour n'être pas fade. Sa » naïveté eſt plus tôt dans le tour même que dans » la penſée, laquelle a toujours une certaine fleur » d'eſprit. En voici un qu'on cite ordinairement » pour exemple, & qui peut ſervir de modèle ; » il eſt de Pradon, de ce poète *ſi ſouvent op-* » *primé des ſifflets du Parterre* : c'eſt une réponſe » à quelqu'un qui lui avoit écrit avec beaucoup » d'eſprit.«

» Vous n'écrivez que pour écrire,
» C'eſt pour vous un amuſement :
» Moi, qui vous aime tendrement,
» Je n'écris que pour vous le dire.

» Il y a de l'eſprit dans ce *Madrigal* : mais il » n'y en a qu'autant qu'il en faut pour aſſaiſonner » le ſentiment : le tour eſt délicat, il eſt ſimple, » il eſt doux. C'eſt tout ce qu'on peut ſouhaiter » dans un *Madrigal* bien fait ».

La Poéſie a de tout temps été le langage de la Galanterie. Les vers d'Anacréon & de Sapho n'ont point d'autre objet : on ſait qu'Ovide, Tibulle, & Catulle ont écrit les choſes les plus paſſionnées ; en ſorte que la plupart de leurs penſées, priſes ſéparément, formeroient des *Madrigaux*. Rien, par exemple, n'eſt plus tendre ni plus délicatement exprimé, que cette Épigramme de Catulle, qui n'a pas reçu le nom de *Madrigal*, parce que ce nom étoit ignoré des Anciens :

Odi & amo : quare id faciam fortaſſe requiris ?
Neſcio ; ſed fieri ſentio, & excrucior.

Quoi qu'on penſe aſſez communément du *Madrigal*

drigal, & quelque poids qu'ait donné à l'opinion commune ce jugement de Deſpréaux, le légiſlateur du Parnaſſe (*Art poét.* Ch. II);

> Le *Madrigal*, plus ſimple & plus noble en ſon tour,
> Reſpire la douceur, la tendreſſe, & l'amour:

je crois pourtant que quelques auteurs ont judicieuſement remarqué, que le *Madrigal* peut ſe ſaiſir d'un ſujet raiſonnable, gracieux, ou noble, d'une penſée obligeante, ou d'une louange délicate.

C'eſt d'après l'opinion commune ſur la nature du *Madrigal*, que Diderot, dans ſon Diſcours *De la Poéſie dramatique*, a riſqué l'adjectif *Madrigaliſé*, pour dire Imitant le *Madrigal*, Tourné en *Madrigal*, Monté au ton doucereux de la tendreſſe ou au ton affecté d'une délicateſſe ingénieuſe. Ce mot, énergique en ſoi & tout à fait dans l'analogie de notre langue, pourroit même amener le verbe *Madrigaliſer* dans le même ſens. Mais, pour en mieux juger, voyons l'effet qu'il produit dans le paſſage dont il s'agit.

« Il y a peu de galanterie dans ces mœurs (*de l'Andrienne* & de l'*Eautontimoruménos* de Térence); » mais elles ſont bien d'une autre énergie que » les nôtres, & d'une autre reſſource pour le » poëte: c'eſt la nature abandonnée à ſes mouve- » ments effrénés. Nos petits propos *madrigaliſés* » auroient bonne grâce dans la bouche d'un Clinia » ou d'un Chéréa! Que nos rôles d'amants ſont » froids »! (*M. Beauzée.*)

MÉMOIRES, ſ. m. pl. Si chacun écrivoit ce qu'il a vu, ce qu'il a fait, ce qui lui eſt arrivé de curieux, & dont le ſouvenir mérite d'être conſervé; il n'eſt perſonne qui ne pût laiſſer quelques lignes intéreſſantes. Mais combien peu de gens ont droit de faire un livre de leurs *Mémoires*?

Ce n'eſt pas que, ſi nous voulions en croire notre vanité, les choſes même les plus communes ne nous paruſſent mémorables, dès qu'elles nous ſeroient perſonnelles: mais c'eſt la première illuſion dont il faut ſavoir ſe préſerver, en écrivant ou en parlant de ſoi.

Il n'y a que des traits de caractère piquants & rares, des ſituations, des aventures d'une ſingularité marquée ou d'une moralité frapante, qui puiſſent mériter la peine qu'on ſe donne, de raconter ſérieuſement ce qu'on a fait ou ce qu'on a été.

L'un des plus miſérables travers & des plus indignes manèges de l'amour-propre, c'eſt d'affecter, en parlant de ſoi, une ſincérité cynique, & de mettre une ſorte d'oſtentation & d'honneur à révéler ſa propre honte: ſoit pour faire dire qu'on a ôſé ce que nul autre n'avoit ôſé encore; ſoit pour accréditer, par quelques aveux humiliants, les éloges qu'on ſe réſerve & par leſquels on ſe dédommage; ſoit pour s'autoriſer à dire impudemment d'autrui encore plus de mal que de ſoi-même. Obſervez attentivement celui qui emploie cet artifice: vous verrez que, dans ſes principes, il attache peu d'importance à ces fautes dont il s'accuſe; qu'il les fait dériver d'un fond de caractère dont il ſe glorifie; qu'il les attribue à des qualités dont il ſe pique & dont il s'applaudit; qu'en les avouant, il les environne de circonſtances qui les colorent; qu'il les rejette ſur un âge, ou ſur quelque ſituation qui ſollicite l'indulgence; qu'il ſe garde bien de confeſſer de même des torts plus graves ou des vices plus odieux; qu'en feignant de s'arracher le voile, il ne fait que le ſoulever adroitement & par un coin; qu'après avoir exercé ſur lui-même une ſévérité hypocrite, il en prend droit de ne rien ménager, de révéler, de publier les confidences les plus intimes, de trahir les ſecrets les plus inviolables de l'amour & de l'amitié, de percer même ſes bienfaiteurs des traits de la ſatire & de la calomnie; & que le réſultat de ſes aveux ſera, qu'il eſt encore ce qu'il y a de meilleur au monde. Il n'y a point de ſuccès plus aſſûré que celui d'un pareil ouvrage: mais il ne laiſſera pas d'être une tache ineffaçable pour ſon auteur; & il faut eſpérer que ce moyen d'amuſer la malice humaine, ne ſera jamais employé deux fois.

Il en eſt un moins odieux d'égayer le tableau d'une vie ordinaire: c'eſt celui qu'Hamilton a pris dans les *Mémoires* de Grammont. Mais, s'il m'eſt permis de le dire, plus le badinage en eſt léger & ſéduiſant, plus il eſt immoral. Il ne falloit pas moins que le miniſtère de Mazarin pour mettre l'eſcroquerie à la mode; & l'on a peine à concevoir que ſous le règne de Louis XIV, qui fut celui des bienſéances & du point d'honneur le plus délicat, Hamilton ait eu l'art de faire paſſer comme des gentilleſſes les friponneries de ſon héros. Le ſuccès de ce livre fut un avis pour les gens du bel air, qu'ils ſeroient diſpenſés d'avoir des mœurs, s'ils avoient de l'audace & de la bravoure, de l'eſprit & de l'enjoûment; & rien n'étoit plus dangereux.

Les *Mémoires* de madame de Staal ſont d'un caractère plus eſtimable, mais moins léger, moins naturel, & moins piquant. La plume d'Hamilton ſe joue; celle de madame de Staal s'étudie: ſes récits ont de l'agrément, mais cet agrément a de la manière; on voit qu'elle a vécu dans une Cour où, ſans ceſſe & à toute force, il falloit avoir de l'eſprit.

Du reſte, ni les *Mémoires* du comte de Grammont, ni ceux de madame de Staal, n'ont l'intérêt qu'ils pouvoient avoir, liés comme ils l'étoient avec les circonſtances des temps auxquels ils appartiennent; & en les liſant, on regrette

qu'une foule de perſonnalités futiles y tiennent la place des détails inſtructifs qu'auroient pu nous donner, ſur les affaires de ces temps-là, deux témoins auſſi clair-voyants. C'eſt là le mérite ſérieux & durable qu'ont les *Mémoires* de madame de Motteville, dont l'eſprit n'eſt que du bon ſens, & dont le naturel ne laiſſe déſirer ni plus d'art ni plus de parure.

Si l'on conſidère le monde politique & moral comme un ſpectacle, on y diſtingue deux parties; ce qui ſe paſſe ſur la ſcène & ce qui ſe paſſe derrière la toile, les évènemens & leurs cauſes viſibles, les premiers mobiles & leurs reſſorts cachés. Ces deux objets de la curioſité & de l'attention de l'obſervateur ne ſont pas ſi abſolument diſtincts dans le partage, entre celui qui écrit l'hiſtoire de ſon temps & celui qui écrit ſes *Mémoires*, que ce qui eſt propre à l'un ſoit étranger à l'autre: celui-ci, quoique plus occupé des épiſodes que de l'action, & des détails que de l'enſemble, ne laiſſe pas de lier ſes récits aux grands évènemens par tous les points qui l'intéreſſent; l'autre, en ſuivant le cours des fortunes publiques, ne néglige pas d'obſerver la méchanique intérieure du jeu des paſſions humaines, dans les mouvements qu'il décrit: ainſi, l'Hiſtoire générale & les *Mémoires* particuliers ſe communiquent & s'entremêlent, toutes les fois que l'intérêt public & l'intérêt privé ont des raports communs.

Mais ces deux intérêts occupent inégalement l'homme qui écrit l'Hiſtoire & celui qui écrit ſes *Mémoires*. Le dernier ne ſonge qu'à dire ce qu'il a fait ou ce qu'il a vu; & l'objet qui l'occupe le plus eſſenciellement, c'eſt lui-même: le premier, au contraire, ne ſe compte pour rien dans cette longue ſuite d'événements publics qui entraînent ſon attention. L'un s'affecte ſur-tout de ſes relations avec les hommes de ſon temps; & de là ſa pénétration à démêler le caractere, le génie, les talents, les vertus, les vices, en deux mots, le fort & le foible de ceux qu'il a vus autour de lui & de plus près, en action ou en ſituation: l'autre embraſſe tout le ſyſtême de l'intérêt public dans ſes raports les plus étendus, & au dedans & au dehors, & ne conſidère la Morale elle-même que dans ſes liaiſons avec la Politique; de là ſon attention profonde pour tout ce qui influe eſſenciellement ſur le cours des évènements, & ſa négligence pour tous les détails qui n'ont qu'un intérêt de perſonnalité ou de ſociété privée.

Parmi les ſingularités qui diſtinguent les *Mémoires* écrits par des femmes, il en eſt une qui leur eſt naturelle, & qu'on retrouve dans leurs mœurs; c'eſt que le plus ſouvent ce n'eſt ni l'intérêt public, ni leur intérêt propre qui les a dominées, mais un intérêt d'affection. Un homme, en parlant des affaires au milieu deſquelles il s'eſt trouvé comme acteur ou comme témoin, s'oublie rarement lui-même, pour ne s'occuper que d'un autre: une femme, au contraire, s'attache à un objet qui n'eſt pas elle, mais qui, dans ce moment, eſt tout pour elle; & c'eſt de lui, c'eſt d'après lui, c'eſt pour lui qu'elle écrit. Les grands évenemens ne la touchent que par des raports individuels; & dans les révolutions de la ſphère du monde, elle ne voit que les mouvements du tourbillon qui l'environne: ſon eſprit & ſon âme ne s'étendent point au dela. Il eſt poſſible que la paſſion l'enivre: mais la paſſion même eſt rarement auſſi aveugle que l'amour-propre; & comme il arrive ſouvent que le ſentiment dont une femme eſt préoccupée, eſt aſſez calme pour lui laiſſer la liberté de ſa raiſon & ſon équité naturelle, il ne fait qu'animer ſon ſtyle, ſans en altérer la candeur. C'eſt ce qu'on voit dans les *Memoires* de madame de Motteville & de Madame de La Fayette. Mademoiſelle de Montpenſier, toujours occupée d'elle-même, ne laiſſe pas de peindre au vif le prince de Condé, Gaſton, Mazarin, la Régente, tout l'intérieur de la Cour, l'eſprit & les mœurs de ſon temps.

Ainſi, la préoccupation d'un intérêt particulier parmi les affaires publiques, loin de diminuer la valeur & le poids des *Mémoires* dont nous parlons, ne fait que les rendre plus précieux encore à qui ſait comme on doit les lire. De deux témoignages, le moins ſuſpect n'eſt pas celui que l'on dépoſe, mais celui qu'on laiſſe échaper. Ce n'eſt pas à ce qu'on nous dit, ou de ſoi ou des autres, directement, expreſſément, & de propos délibéré, que nous donnons le plus de foi; mais à ce qu'on nous dit ſans y avoir réfléchi, ſans même vouloir nous le dire. Or c'eſt ainſi que, dans ſes *Mémoires*, une femme, en ſuivant ſon objet perſonnel, indique involontairement les motifs, les arrière-cauſes des révolutions les plus inexplicables, & nous révèle quelquefois des myſtères, dont ſes liaiſons, ſes relations, les confidences qu'elle a reçues, la familiarité où elle a été admiſe, l'intimité de l'intérieur dont elle a vu les mouvements, le beſoin qu'on aura eu d'elle pour ſe plaindre ou ſe conſoler, s'affliger ou ſe réjouir, les caractères que ſa poſition lui a fait connoître juſques dans leurs replis, n'auront bien inſtruit qu'elle ſeule. *Les cabinets des rois ſont des théâtres où ſe jouent continuellement des pièces qui occupent tout le monde: il y en a qui ſont ſimplement comiques; il y en a auſſi de tragiques, dont les plus grands événements ſont toujours cauſés par des bagatelles.* (Motteville). C'eſt de là que s'échapent les grands ſecrets; c'eſt là que les inquiétudes, les craintes, les déſirs, les eſpérances, les paſſions enfin ne craignent pas de ſe trahir; & c'eſt là qu'elles ſe trahiſſent.

La première place entre les *Mémoires* expreſſément écrits pour ſervir à l'Hiſtoire, me ſemble due à ceux de Commines, pour leur ſolidité,

Digitized by Google

leur ingénuïté, & leur vérité lumineuſe. Ce ſeroient des tréſors pour les hiſtoriens qu'une ſuite complète de pareilles inſtructions. Commines eſt le Thucydide des françois, comme de Thou en eſt le Tite-Live. Le cardinal de Retz ſembloit né pour en être le Tacite, s'il avoit eu des mœurs, & ſi ſon temps lui eût préſenté des faits d'une importance plus ſérieuſe. Comme écrivain, on le voit s'élever, entre tous ceux du même genre, avec une originalité de génie & de ſtyle qui les efface tous. Mais la chaleur & l'énergie de ſes récits & de ſes peintures, ne tenoient-elles pas à cette inquiétude & à cette fougue de caractère, qui, dans l'intrigue & les factions, ne cherchoit que le bruit? & tel qu'il s'eſt dépeint lui-même, eût-il été plus grand ſur un plus grand théâtre, comme acteur & comme écrivain? C'eſt de quoi j'oſerois douter. La Tragi-comédie de la Fronde paroît avoir été faite exprès pour ce caractère héroï-comique: Turenne & Condé y étoient déplacés; de Retz s'y trouvoit dans ſon centre. Il falloit aux anglois un factieux comme Cromwel; aux pariſiens, il en falloit un comme le cardinal de Retz. Chacun de ces deux fut le Catilina de ſon temps & de ſon pays, *Cujuſlibet rei ſimulator ac diſſimulator*; mais chacun des deux à ſa manière: Cromwel, en politique ſombre, en triſte & profond hypocrite; de Retz, en intrigant adroit, hardi, déterminé, habile, prompt à changer de rôle, & jouant toujours au naturel celui qui convenoit le mieux au lieu, au moment, à la ſcène, au caractère des eſprits, & au genre d'illuſion & d'émotion qu'il avoit à répandre. Je ne ſerois donc pas ſurpris d'entendre dire que ſon caractère s'étoit accommodé aux mœurs de ſon Théâtre; & qu'avec ſon ardeur, ſon habileté, ſon courage, ſon audace, & ſon éloquence, la prodigieuſe activité & la ſoupleſſe de ſon âme, il auroit été, dans d'autres circonſtances, le premier homme de ſon ſiècle dans l'art de remuer & de dominer les eſprits. Quoi qu'il en ſoit, ce ſera de lui qu'on apprendra comme tout s'anime ſous la plume d'un écrivain, qui, principal acteur ſur la ſcène du monde, dans des temps de criſe & de trouble, ne fait que peindre ce qu'il a vu & raconter ce qu'il a fait.

D'un genre abſolument contraire à l'eſprit des *Mémoires* du cardinal de Retz, fut celui des *Mémoires* du ſage & vertueux Sully. Ce livre, que l'abbé de l'Écluſe a rajeuni & fait revivre, n'a pas moins contribué que la Henriade à rendre le ſouvenir du bon roi Henri IV préſent & cher à tous les françois. Mais *les Économies royales & les Servitudes royales* (c'étoit le titre de ces *Mémoires*), négligemment écrites & dans un vieux langage, reſtées enſevelies dans la pouſſière des cabinets; & les Lettres n'ont peut-être rien fait de plus utile, que de rendre la lecture de ce précieux ouvrage facile & attrayante pour tous les bons eſprits. Avec quelle joie n'y voit-on pas le meilleur des miniſtres & le meilleur des rois ſe rencontrer dans l'eſpace des temps, ſe reconnoître, &, pour ainſi dire, s'embraſſer & ſe réunir pour travailler au bonheur des Peuples? Un Ancien a dit que, ſi la vertu ſe rendoit viſible aux hommes dans toute ſa beauté, elle gagneroit tous les cœurs: c'eſt là ce qu'on éprouve à la lecture de ces *Mémoires*; & la Minerve du Télémaque ſe préſente en réalité dans les *Mémoires* de Sully.

Les *Mémoires* de Torcy, comme leçons de Politique, ne ſont guère moins intéreſſants que les *Mémoires* de Sully, comme leçons d'Économie. Torcy fut chargé du fardeau des malheurs de Louis XIV; & dans des temps de calamité & d'humiliation, il ſit parler & agir ſon maître avec modération, mais avec courage & avec dignité; & le compte qu'il a rendu de ſa conduite dans les Conſeils & dans les négociations, honore également & le miniſtre & le monarque.

Les *Mémoires* de Villars ont répondu, par le récit des faits, à l'envieuſe malignité de ceux qui de ſon temps ne vouloient voir en lui que jactance & que vanité; & l'on a enfin reconnu que ce n'étoit pas ſans de grands talents que Villars avoit eu le bonheur de ſauver la France. Mais ce qui donne encore plus de valeur à ſes *Mémoires*, c'eſt d'avoir fait connoître le fond de l'âme de ce grand roi, que l'orgueil & la dureté de quelques-uns de ſes miniſtres, comme le Tellier & Louvois, calomnioient aux yeux de la poſtérité.

Les *Mémoires* du maréchal de Noailles ont auſſi ce mérite; mais il leur manque eſſenciellement celui d'avoir été rédigés par lui-même. C'eſt une obſervation qui n'a point échappé à l'homme de Lettres eſtimable qui a fait l'éloge de l'abbé Millot. « Il manquoit, dit-il, à cet écrivain » une diſpoſition ſans laquelle des *Mémoires* par- » ticuliers ne ſauroient avoir le mérite qui leur » eſt propre. Cette diſpoſition eſt l'intérêt, qui » ne peut ſe trouver que dans l'acteur ou le té- » moin. Depuis les Commentaires de Céſar, ajoûte M. l'abbé Morellet, » que ſont tous les » *Mémoires* connus, ſinon les ſouvenirs de celui » qui les a écrits? & pour ne citer que ceux qui » appartiennent à notre nation, Commines, Mont- » luc, Rohan, La Rochefoucault, Retz, Vil- » leroy, Torcy, ont tous vécu au milieu des » évènements qu'ils racontent; ils nous intéreſ- » ſent, parce qu'ils ſe peignent eux-mêmes, & » ne retracent que des objets dont ils ont été » conſtamment entourés. Leurs regards ont été » frapés, leur imagination ſaiſie, leur âme émue: » lorſqu'ils entreprennent d'écrire, ils trouvent » toutes leurs idées préſentes, toutes leurs paſ- » ſions encore vives, tous leurs ſentiments en » activité; & communiquant à leur ſtyle l'intérêt » dont ils ſont remplis, il peignent toujours » avec énergie; & ceux même qui nous laiſſent

» entrevoir la partialité des paſſions, nous attachent » encore à leurs récits, lorſque nous les ſoupçon- » nons d'altérer la vérité ».

Ce n'eſt donc qu'avec défiance & beaucoup de précaution que l'hiſtorien doit lire & conſulter les *Mémoires* qu'on lui tranſmet. Ils ſont écrits par des témoins, mais par des témoins intéreſſés & ſouvent récuſables. Les confronter avec eux mêmes, les uns avec les autres, & chacun avec tous; en étudier le caractère & l'art; choiſir avec diſcernement les mieux inſtruits & les plus ſincères; examiner quel ſentiment, quelle opinion les dominoit, de quel œil ils ont vu les hommes & les choſes, en quoi leur jugement a été libre de faveur & de haine, en quoi il a été prévenu & ſéduit; quels motifs d'adulation, d'inclination, d'amour propre, ils pouvoient avoir d'altérer, de déguiſer les faits, de colorer les uns & de noircir les autres, d'attenuer ou de groſſir le mal, d'exagérer, de dépriſer le bien, de gliſſer, d'appuyer ſur le blâme ou ſur la louange : c'eſt l'unique moyen de n'être pas ſurpris, ou de l'être plus rarement par des relations infidèles. On doit prendre garde ſurtout de ne pas ſe laiſſer ſéduire par cet air de ſincérité, qui accuſe quelques torts légers pour en pallier de plus graves, & qui accorde au mérite quelques éloges vains pour ſe donner le droit de le calomnier. Enfin, lors même qu'on n'a pas à douter de la bonne foi de l'écrivain, l'on doit ſans ceſſe épier en lui cet intérêt perſonnel & furtif, qui ſouvent ſe cache aux yeux même de celui qu'il obſède, & qui le rend injuſte à ſon inſu. J'ai vu des *Mémoires* où un homme religieux, & qui ſe croyoit la vérité même, malheureuſement dominé par des averſions perſonnelles, a répandu des flots de fiel & de venin.

C'eſt une fraude répréhenſible que de publier, ſous le nom des perſonnages les plus illuſtres, ce que l'on ôſe appeler leurs *Mémoires*; & il ſeroit bien à ſouhaiter que le ſoin de leur renommée leur fît prendre celui de les rédiger de leur propre main. Combien ceux de Turenne, par exemple, & d'Eugène ſeroient précieux, s'ils étoient authentiques! & quel préſent le grand Condé, Luxembourg, Créqui, Catinat, n'auroient-ils pas fait à la poſtérité, ſi, comme Montluc & Rohan, Montécuculli & Barwick, ils avoient décrit leurs campagnes! Si nos Généraux ont étudié avec tant de fruit les relations de Polybe & les *Mémoires* de Céſar; ſi, dans la tactique & dans la diſcipline, ils ont profité de l'expérience des grecs & des romains; s'ils ont ſavamment employé les manœuvres d'Aratus, de Cimon, de Philopémen, d'Épaminondas, de Pyrrhus, de Sylla, de Fabius, & d'Annibal; ſi, dans les campements, les marches, l'ordre & l'appareil des batailles, les mouvements & les évolutions des armées, ſi, dans tous les détails enfin de la ſcience militaire, ils ſe ſont inſtruits à l'école de ces grands capitaines, malgré la diſtance des lieux & la différence des temps, ſoit du côté des hommes ſoit du côté des armes : combien plus lumineuſe n'eût pas été pour eux, par ſa proximité, l'expérience des Généraux, qui, dans les mêmes temps, avec les mêmes armes, ſur le même terrein, leur avoient comme tracé leurs camps, leurs routes, leurs campagnes; leur avoient indiqué les poſtes les plus ſurs ou les plus périlleux, & le plus ou moins d'avantage des poſitions qu'ils avoient priſes, des lieux qu'ils avoient occupés?

Dans cette partie, l'Hiſtoire générale ne peut jamais qu'imparfaitement ſuppléer aux *Mémoires* particuliers; & c'eſt ſurtout par les détails, dont elle ſeroit ſurchargée, que les exemples & les leçons d'un art ſi complique peuvent avoir toute leur étendue & toute leur utilité.

S'il eſt vrai, comme je l'ai dit en parlant de l'Hiſtoire, qu'elle n'a point de ſtyle qui lui ſoit excluſivement propre, & ſi ſon langage varie comme les ſujets qu'elle traite; à plus forte raiſon le ſtyle des *Mémoires* particuliers & perſonnels n'aura-t-il point de ton ni de couleur invariable.

Les Commentaires de Céſar ſont l'expreſſion la plus naïve du caractère de ſon âme. Il s'y montre ſi ſupérieur à toute vanité, ſi étranger à ſa propre gloire, qu'on a peine à croire que ce ſoit lui qui ait parlé de lui-même avec tant de ſimplicité. Dans les périls les plus preſſants, dans les réſolutions les plus audacieuſes, dans les moments où il y va de ſa fortune & de celle du monde, il a l'air impaſſible & inaltérable d'un Dieu. C'eſt là le ſtyle qui convient à des *Mémoires* militaires : car celui qui, dans ſes relations, n'eſt pas capable de ce ſang froid, l'aura eu difficilement dans l'attaque & dans la mêlée. Raconter ſimplement & modeſtement de grandes choſes; parler de ſes fautes & de ſes revers avec la même ingénuité que de ſes plus heureux exploits, & de ſon ennemi avec autant d'impartialité que de ſoi-même; laiſſer douter lequel des deux a fait le récit de l'action, ou plus tôt donner à penſer que ce récit ne vient ni de l'un ni de l'autre, mais d'un témoin fidèle & déſintéreſſé : tel eſt le mérite éminent des *Mémoires* d'un homme de guerre.

Il en eſt à peu près de même des relations qu'un homme d'État nous fait de ſa conduite ou des évènements qui ſe ſont paſſés ſous ſes yeux. Tout y doit reſpirer cette modération qui eſt la dignité d'un miniſtre. Au milieu de l'agitation & du tumulte des affaires, on aime à voir dans ſon eſprit le même calme que ſur le front d'un bon pilote au milieu des orages; & c'eſt à lui ſurtout de s'appliquer ce précepte d'Horace :

Æquam memento rebus in arduis
Servare mentem, non ſecùs in bonis.

Mais ce que j'ai dit de la gravité de l'hiſtorien, je le dirai de même de la dignité de l'homme d'État : elle n'exclut ni le ſentiment, ni l'expreſſion modérée de l'intérêt public ; & l'équité, l'humanité, l'amour du bien, comme infus dans ſon ſtyle, en ſeront l'attrait & le charme.

A l'égard des *Mémoires*, où, ſans attention pour ces convenances de mœurs, l'auteur n'aura voulu qu'obéir à ſon propre génie ; le ton, le ſtyle, la couleur, tout doit s'y reſſentir & de ſon caractère & de la ſituation où étoient ſon eſprit & ſon âme. De là une varieté infinie dans ce genre d'écrits, lorſqu'ils ſont naturels ; & ils le ſont preſque toujours, par une raiſon bien ſenſible : on y parle de ſoi ; & c'eſt dans l'amour-propre que le naturel ſe décèle, lors même qu'il veut ſe cacher. Rien donc ne ſera plus facile que de démêler, dans des *Mémoires*, quel eſprit les aura dictés, quel motif les aura fait écrire, & quel ſentiment, quelle paſſion aura dominé dans l'écrivain. Si c'eſt la vanité, il attachera de l'importance aux intérêts les plus futiles, dès qu'ils lui ſeront perſonnels : ſi c'eſt l'orgueil, il rabaiſſera tout ce qui peut lui faire ombrage, & réſervera ſes éloges pour la médiocrité dont il n'a rien à craindre, ou pour un mérite qui n'entre avec le ſien dans aucune rivalité : ſi c'eſt l'envie, toute eſpèce de gloire, de ſuccès, de proſpérité lui ſera importune ; il ne ſouffrira point que de belles actions ſoient ſans tache ; il cherchera, ou dans le fond de l'âme, ou dans l'intérieur de la vie privée d'un homme illuſtre, des foibleſſes à révéler ; & dans tout ce qu'il y a de plus généreux & de plus magnanime, il épiera quelque motif ſecret de perſonnalité & d'intérêt qui le ravale ; il voudroit ternir le ſoleil : ſi c'eſt la haîne ou la vengeance, on le verra tantôt flatter & parer ſa victime avant de l'immoler, vanter quelque foible mérite, quelque talent ſans importance, quelques formes ſuperficielles, & puis, ſous ces dehors, montrer les qualités les plus aviliſſantes, les vices les plus odieux ; tantôt, plus violent & moins perfide, inſulter, outrager la cendre de ſon ennemi, & ſecouer toute pudeur pour démentir les faits, la renommée, & l'opinion de tout un ſiècle. Avec la même facilité on reconnoitra l'homme qui aura porté à la Cour un génie étroit & une âme ſervile ; on le reconnoitra, dis-je, à ſon attention pour les menus détails de l'étiquette & de l'intrigue ; on reconnoitra l'homme chagrin que la Cour aura rebuté, à la ſombre miſanthropie, qui lui ſera dépriſer ou blâmer tout ce qu'on aura fait ſans lui, & n'attribuer les malheurs du temps qu'aux artiſans de ſon propre malheur & aux cauſes de ſa diſgrâce. Au contraire, l'homme vendu au crédit & à la fortune ſe trahira par toutes les baſſeſſes de la complaiſance & de l'adulation. Enfin l'homme immoral, aux yeux duquel rien n'eſt important que l'utile, & qui regarde & le juſte & l'honnête comme des règles à preſcrire & à ne s'impoſer jamais, décèlera ſon caractère par ſon mépris pour la ſimple droiture, & par ſon admiration pour l'adreſſe & l'habileté. Écoutez-le, & voyez quel ſera l'objet qui aura captivé ſon eſtime : ce ſera le ſourbe profond qui aura ſu le mieux intriguer à la Cour ou gagner la faveur du peuple, en impoſer aux gens de bien, tromper les plus habiles, ſurprendre les plus ſages, s'inſinuer & s'introduire dans la confiance des Grands, en abuſer à ſon profit, employer à propos la baſſeſſe & l'audace, la calomnie ou l'adulation, & ne rougir de rien, que d'échouer dans ſes entrepriſes devant un plus ſourbe que lui.

Si des *Mémoires* prennent l'empreinte d'un caractère vicieux, ils ne reçoivent pas moins celle d'une âme honnête & vertueuſe ; & le commun ſymbole de ceux-ci ſera la probité. Mais quoique la probité ſoit une, elle ſe modifie encore ſelon la trempe de l'eſprit & de l'âme. L'homme de bien, dans ſon témoignage, ne dira que ce qu'il aura vu ; mais les témoins même les plus fidèles n'auront pas vu la même choſe, ou ne l'auront pas vue avec les mêmes yeux. Le moment ou la poſition, telle circonſtance échapée ou ſaiſie, un mot bien ou mal entendu, peut faire ſeul que deux témoins diffèrent. Rien de plus ingénu que les *Mémoires* de Montpenſier ; rien de plus ſincère que ceux de Motteville ; & ſouvent l'une blâme ce que l'autre a loué.

Dans la manière de s'affecter de ce qu'on voit, les différences ne ſont pas moins ſenſibles ; & c'eſt la principale cauſe de la diverſité des ſtyles. Suppoſez des témoins également ſincères, également inſtruits, mais diverſement organiſés : le même évènement conſterne l'un, ſoulève l'autre ; n'inſpire à celui-ci qu'une molle triſteſſe, pénètre celui-là d'une douleur vive & profonde ; & leur manière de le raconter ſe reſſent de ces impreſſions. Je crains bien moins ceux qui rougiſſent que ceux qui pâliſſent, diſoit Céſar. Celui qui aura rougi de colère ſera véhément dans ſa narration, celui qui aura pâli d'horreur ſera terrible dans ſes peintures. Mais chacun aura, dans ſon ſtyle, l'intérêt de la vérité, ſi, librement & de bonne foi, il a laiſſé couler ſa plume, ſi ſon langage porte l'empreinte de ſon eſprit & de ſon caractère, & ſi, dans toutes les ſituations, il ſe peint tel qu'il a été, ne diſant que ce qu'il a vu, & ſans vouloir nous affecter de ſes récits, plus que l'objet préſent n'aura dû l'affecter lui-même. (*M. MARMONTEL.*)

Digitized by Google

ORAISON FUNÈBRE; ſ. f. Le ſentiment d'intérêt qui attache l'homme à l'opinion de la poſtérité, & qui le fait jouir d'avance du ſouvenir qui reſtera de lui quand il ne ſera plus, l'émulation qu'inſpirent aux vivants les éloges qu'on donne aux morts, & l'impreſſion que font ſur les âmes de grands exemples retracés avec une vive éloquence, ſont les principes d'utilité ſur leſquels a été fondé dans tous les temps l'uſage des *Oraiſons funèbres* : il fut inſtitué, chez les grecs, par Solon ; chez les romains, par Valérius-Publicola.

L'éloge *funèbre*, en Égypte, étoit perſonnel, comme il le fut à Rome. Dans la Grèce, il fut conſacré à la gloire commune des citoyens qui avoient péri dans les combats pour la défenſe de la patrie. Cette inſtitution le rendoit en même temps plus pur, plus juſte, & plus utile : plus pur, parce qu'il étoit exempt de l'adulation perſonnelle, à laquelle ne manque pas de donner lieu, même à l'égard des morts, la complaiſance pour les vivants ; plus juſte, en ce qu'il embraſſoit tous ceux qui l'avoient mérité ; plus utile, en ce que l'exemple de la vertu & de la gloire regardoit tous les citoyens, & pouvoit être également pour tous un objet d'eſpérance & d'émulation. De là l'eſpèce d'enivrement que les athéniens rapportoient de l'aſſemblée, où leurs enfants, leurs peres, leurs frères, leurs amis venoient d'être ſolennellement honorés des regrets & des éloges de la Patrie. A Rome, ſous les empereurs, on vit à quel degré de baſſeſſe & de ſervitude l'*Oraiſon funèbre* pouvoit être réduite, lorſque l'orgueil la commandoit. *Voyez* DÉMONSTRATIF.

Parmi nous, elle eſt perſonnelle & réſervée pour la haute naiſſance, ou pour les premières dignités; & quoique moins ſervile & moins adulatrice qu'elle ne le devint à Rome, elle n'a pas été exempte du reproche de corruption. L'on a quelquefois entendu célébrer en Chaire des hommes que la voix publique n'avoit jamais loués de même, & qu'elle étoit loin de bénir. Mais ſans inſiſter ſur l'abus que l'on a fait ſouvent & que l'on fera peut-être encore de ces éloges de bienſéance, conſidérons ce qu'ils auroient d'utile, ſi l'orateur, en s'interdiſant le menſonge & la flatterie, ſe propoſoit pour règle & pour objet la décence & la vérité.

En premier lieu, on ne loueroit que des morts dignes de mémoire. En ſecond lieu, comme tous les hommes, même les plus recommandables, ont été un mélange de force & de foibleſſe, de vertus & de vices, ce ſeroit le côté vraiment louable que l'Éloquence expoſeroit à la lumière ; & au lieu de donner du luſtre aux vices qui ſont ſuſceptibles du fard de la louange, elle les laiſſeroit dans l'ombre, & ſon ſilence exprimeroit ce que ſa voix ne diroit pas. En troiſième lieu, elle s'attacheroit aux traits de caractère, aux vertus, aux talents dont la peinture auroit, non pas le plus d'éclat, mais le plus d'influence; & la véritable deſtination de la gloire ſeroit remplie, puiſqu'elle ſeroit réſervée aux qualités & aux actions qui auroient le plus contribué au bien public & au bonheur des hommes. En quatrième lieu, les vertus privées & domeſtiques obtiendroient auſſi le tribut de louanges dont elles ſeroient dignes : mais ces peintures de fantaiſie, ces lieux communs d'adulation, où l'adreſſe & l'eſprit de l'orateur s'épuiſent pour tout défigurer & pour tout embellir, ſeroient exclus de l'*Oraiſon funèbre* ; & s'il étoit permis à l'orateur de ne peindre ſon modèle que de profil, du côté le plus favorable, & avec des couleurs plus vives que celles de la vérité, au moins ſeroit-il obligé d'en bien ſaiſir la reſſemblance. Enfin l'utilité publique, qui eſt le fruit de l'exemple, étant le ſeul objet moral de ces triſtes ſolennités, l'Éloquence s'attacheroit aux réſultats que lui préſenteroient les détails d'une vie habituellement occupée des intérêts de la ſociété; & de ces particularités de mœurs, de fortune, d'emplois, de fonctions, de devoirs, de conduite, qu'il auroit à développer, il auroit ſoin de s'élever à des principes lumineux & féconds, qui donneroient plus d'étendue à l'inſtruction publique. Par ce moyen, l'*Oraiſon funèbre*, au lieu d'être une école de flatterie, ſeroit une leçon ou de Politique ou de mœurs.

On voit dès lors combien lui ſeroient étrangers & ſuperflus tous ces ornements d'un langage fleuri, maniéré, futile. Dès que la vérité porte avec elle ſon caractère de candeur, de dignité, d'utilité ſolide, un vain luxe d'expreſſions lui devient inutile, & l'Éloquence peut ſe montrer avec une majeſté ſimple, comme une vierge pure & modeſte, belle de ſa ſeule beauté. *Grandis ego, ut ita dicam, pudica Oratio non eſt maculoſa, nec turgida, ſed naturali pulchritudine exurgit.* (Pétrone.)

Mais ſi l'objet de l'*Oraiſon funèbre* n'eſt peint que reſſemblant & d'après la vérité même, ſi l'homme qu'elle doit louer fut véritablement louable, & ſi ſa renommée autoriſe d'avance l'éloge qu'on va prononcer; quel combat l'Éloquence aura-t-elle à livrer ? quel obſtacle aura-t-elle à

Digitized by Google

vaincre du côté de l'opinion ? quelle affection, quelle inclination, quelle réſolution à changer du côté de l'ame ? de quoi veut-elle perſuader ou diſſuader un auditoire, qui ſait déja, qui croit d'avance ce qu'elle vient lui rappeler ?

Il eſt certain qu'elle n'a pas les mêmes révolutions à produire que l'Éloquence de la Tribune, la même réſiſtance à vaincre, les mêmes aſſauts à livrer ou à ſoutenir que l'Éloquence du Barreau ; & que ſouvent, plus comparable à l'Éloquence poetique, elle ne ſemble faire conſiſter ſes ſuccès qu'à émouvoir pour émouvoir. Mais au dela de l'émotion, nous venons de voir qu'il eſt pour elle un but d'utilité publique, qui conſacre ſes fonctions & la rend digne de la Chaire.

Dans l'*Oraiſon funèbre*, comme dans les ſermons, l'auditoire eſt perſuadé avant que l'orateur commence ; mais cette perſuaſion froide & vague n'eſt pas celle que l'Éloquence doit opérer, & qu'elle opère : celle-ci doit être profonde, animée, active, entrainante ; elle doit reſſembler à celle qui, dans le genre délibératif, produit des révolutions, ſoulève tout un peuple, lui fait briſer ſa chaine, lui fait prendre les armes pour la défenſe de ſes foyers, de ſes femmes, de ſes enfants. Ici l'effet n'en eſt pas ſi ſenſible, parce qu'elle n'a point d'objet preſent & décidé. Mais qu'à l'ouverture d'une campagne & à la tête d'une armée un homme éloquent fît, comme Périclès, l'éloge des guerriers qui ſeroient morts pour leur pays, & qu'il parlât de la valeur avec un digne enthouſiaſme ; que cet éloge, par exemple, eût été prononcé à la tête de la Nobleſſe françoiſe, au moment que Louis XIV l'auroit aſſemblée, comme il y étoit réſolu avant la victoire de Denain ; & que chacun ſe demande à ſoi-même ſi cette Éloquence eût été ſans effet. Or cet effet ſoudain, rapide, éclatant, que l'occaſion lui eût fait produire, elle l'opère avec moins d'énergie, mais très-ſenſiblement encore par les impreſſions qu'elle laiſſe dans les eſprits & dans les cœurs ; & ſi vous en doutez, voyez ce qui ſe paſſe, lorſque ces femmes reſpectables qui parmi nous ſont les tutrices des pauvres orphelins, veulent en leur faveur ranimer la piété publique. Quel eſt l'innocent artifice qu'elles y emploient le plus communément ? Elles convoquent les fidèles dans un temple ; elles y font prononcer l'éloge de celui des hommes qui, après l'homme-Dieu, a été ſur la terre le plus parfait modèle de la miſéricorde & de la charité, l'éloge de Vincent de Paule ; & l'orateur, en deſcendant de Chaire, voit répandre dans le tréſor des pauvres l'argent & l'or à pleines mains.

L'effet conſtant & infaillible du digne éloge des vertus héroïques, ſera toujours d'élever nos eſprits par la ſublimité des penſées & des images ; d'agrandir, d'ennoblir nos âmes par les émotions qu'elles reçoivent des grands exemples, & par cet attendriſſement ſi doux qu'excite en nous la magnanimité.

L'Éloquence de l'*Oraiſon funèbre* a donc auſſi ſes effets à produire ; & ce n'eſt pas ſans difficulté qu'elle obtient les ſuccès d'où dépend ſa gloire. Elle n'a pas à vaincre la prévention, l'aliénation des eſprits ; mais leur froideur, leur nonchalance, leur molle irréſolution : elle n'a pas à vaincre, dans les âmes, des averſions, des reſſentiments ; mais une langueur plus funeſte à la vertu que les paſſions mêmes, & tous les vices qui degradent en nous ce naturel qu'elle veut ennoblir. La volonté ne lui oppoſe ni les tranſports de la colère, ni les mouvements du dépit, de la haine, & de la vengeance ; mais une ſorte d'inertie qui réſiſte à ſes mouvements, mais une lâcheté qui ſe refuſe à ſes impulſions, mais des inclinations que l'habitude a eu tout le temps de former & de rendre comme invincibles.

Captiver, fixer, attacher, ſur l'image de la vertu, des yeux diſtraits, des eſprits légers, des imaginations mobiles, des caractères indéciſ ; les forcer d'en prendre l'empreinte ; les renvoyer avec une plus haute idée de leur dignité naturelle & de celle de leur devoir ; leur en inſpirer le courage, & du moins pour quelques moments l'enthouſiaſme & la paſſion : tel eſt le genre de perſuaſion de l'Éloquence des éloges ; & ſi on demande encore quels ſont les ennemis qu'elle ſe propoſe de vaincre, je répondrai, tout ce que la nature & l'habitude ont de vicieux & d'incompatible avec cette vertu qu'elle vient nous recommander.

Le procédé le plus raiſonnable, &, je croiſ, le plus infaillible de ce genre d'Éloquence, ſeroit de montrer l'homme dans le héros, en même temps que le héros dans l'homme : car ſi je ne vois pas en lui mon ſemblable du côté foible, ſon exemple ne m'inſpirera ni l'eſpérance, ni le courage de lui reſſembler du côté fort ; & ce ſeroit pour l'*Oraiſon funèbre* une raiſon de ſe détendre & de s'abaiſſer quelquefois juſqu'à nous laiſſer voir, dans le modele de vertu & de grandeur qu'elle nous préſente, quelques traits de fragilité. Un ſeul exemple va me faire entendre. Dans le plus accompli & le plus intéreſſant de nos héros modernes, Fléchier avoit deux fautes à confeſſer, ou à diſſimuler : en avouant l'une des deux, il a mis toute l'adreſſe de l'Élocution & tout le preſtige des figures à le couvrir comme d'un nuage ; & celle qu'il n'auroit pu attribuer à la fatalité des circonſtances, il n'a pas même ôſé la laiſſer entrevoir.

A l'égard de l'une & de l'autre, j'ôſerai dire que la crainte qu'il eut d'affoiblir l'admiration que l'on devoit à ſon héros, n'étoit pas fondée. Son ſilence n'a fait oublier à perſonne ce moment de foibleſſe, où Turenne crut dépoſer dans le ſein d'un autre lui-même le ſecret important qui lui

étoit confié ; mais, en même temps que l'aveu de cette faute, dans la bouche de l'orateur, auroit été une grande leçon, il lui auroit donné lieu de publier un trait de magnanimité qui compenſe bien cette faute, & qui fait preſque dire à ceux qui l'entendent, *Felix culpa !* ce fut l'aveu qu'il en fit au roi. Il n'étoit pas temps encore de révéler toute la gloire de cet aveu : Louvois étoit vivant ; mais aujourdhui combien ce trait de vertu, dans l'éloge de Turenne, ne ſeroit-il pas éloquent !

Louvois étoit ſon ennemi : le projet du ſiège de Gand n'avoit pour confidents que ces deux hommes. Louis XIV, qui ne doutoit pas de la prudence & de la diſcrétion de Turenne, lui dit : « Mon ſecret n'a été confié qu'à vous & à M. de Louvois ; & ce n'eſt pas vous qui l'avez trahi ». Turenne n'avoit qu'à laiſſer croire à Louis XIV ce qu'il penſoit déja, Louvois étoit perdu. *Pardonnez-moi, Sire*, dit-il, *c'eſt moi qui ſuis coupable ;* & Louvois fut ſauvé.

Sa rebellion dans la guerre civile avoit été réparée par tant de ſi belles actions, que l'orateur pouvoit l'avouer ingénûment ſans répugnance : & au lieu de l'art ingénieux, mais inutile, dont il ſe ſert pour l'envelopper dans le tourbillon des malheurs publics, il ne tenoit qu'à lui de tirer de la mémoire de ces temps-là & de l'eſprit de trouble & de vertige qui s'étoit emparé des têtes les plus ſages, de ſolides inſtructions. Ce n'eſt même qu'en ſe donnant cette importance politique & morale, que l'Éloquence des éloges peut remplir dignement ſa tâche. Mais il faut avouer auſſi que la proximité des temps, & les égards auxquels l'orateur eſt ſoumis, ne le permettent pas toujours. Un point de vûe plus éloigné lui eſt infiniment plus favorable ; & cet avantage n'a pas échapé à l'Académie françoiſe, lorſqu'elle s'eſt déterminée à donner pour ſujet de ſes Prix d'Éloquence l'éloge des hommes illuſtres qu'ont produits les ſiécles paſſés. Mais, dans ces éloges, on doit ſe ſouvenir que ce ne ſont pas de froids détails, de longues analyſes, ni des récits inanimés que demande l'Académie ; mais des tableaux, des mouvements, des peintures vivantes, de l'Éloquence enfin, dont le propre eſt d'agir ſur les eſprits & ſur les âmes, d'inſpirer plus tôt que d'inſtruire, de répandre encore plus de chaleur que de lumière, d'animer la raiſon encore plus que de l'embellir, de prêter à la vérité le charme & l'intérêt du ſentiment, & de ne chercher dans le ſtyle que les moyens à la fois les plus ſimples, les plus sûrs, & les plus puiſſants, d'émouvoir pour perſuader, ou de perſuader pour émouvoir.
(*M. MARMONTEL.*)

POÈ POÊ

POÈTE, ſ. m. D'après l'idée qu'Homère nous donne de ſon art, & de l'eſtime qu'on y attachoit dans les temps qu'il a rendus célèbres, on voit que les *Poètes* étoient des philoſophes ou des théologiens qui ſe donnoient pour inſpirés, & auxquels on croyoit que les dieux avoient révélé des ſecrets inconnus au reſte des hommes. Ainſi, lorſqu'ils feſoient aux peuples des récits merveilleux, ou qu'ils expliquoient, par des fables, les phénomènes de la nature, on ne demandoit pas où ils avoient pris cette ſcience myſtérieuſe ; le chantre ou le devin ſe diſoit prêtre d'Apollon, favori des Muſes, confident de leur mère, la déeſſe Mémoire : que ne devoit-il pas ſavoir ?

Ce ne fut que long temps après, & lorſque les peuples plus éclairés s'aperçurent que, dans le génie des *Poètes*, il n'y avoit rien de ſurnaturel ; qu'à l'idée d'inſpiration ſuccéda celle d'invention & de fiction poétique. Mais alors même, en perdant le crédit de la prophétie, les *Poètes* ſurent conſerver le pouvoir de l'illuſion ; & quoique reconnus pour des menteurs ingénieux, ils ſoutinrent leur perſonnage. De là ces formules d'invocation, d'inſpiration, & d'enthouſiaſme, qu'ils ne ceſſèrent d'affecter ; de là ce ſtyle figuré, ce langage myſtérieux, qu'ils retinrent de leur ancienne divination ; de là cette élévation d'idées, cette majeſté de langage, qui leur fut néceſſaire pour imiter le dieu dont ils ſe diſoient les organes.

Du temps même d'Horace, on ne méritoit le nom de *Poète* qu'autant qu'on avoit les moyens de remplir ce grand caractère :

Ingenium cui ſit, cui mens divinior, atque os
Magna ſonaturum, des nominis hujus honorem.

A meſure que l'amour du menſonge eſt devenu moins vif, & que le goût des arts & l'eſprit qui les juge a pris quelque teinte de Philoſophie, le rôle de *Poète* s'eſt modéré ? l'Ode a perdu ſa vraiſemblance ; l'Épopée, ſon merveilleux : au don de feindre des chimères a ſuccédé le talent de peindre, d'embellir des réalités ; l'enthouſiaſme s'eſt réduit à la chaleur d'une imagination ſagement exaltée, d'une âme profondément émue ; & l'Éloquence du *Poète* n'a plus différé de celle de l'orateur que par un peu plus de hardieſſe dans les tours & dans les images, par un peu plus de liberté & d'emphaſe dans l'expreſſion : en ſorte qu'il eſt plus vrai que jamais que, du côté de l'élocution,

tion, le talent de l'orateur & celui du *Poëte* ſe touchent : *Eſt finitimus oratori* Poëta : *numeris adſtrictior paulo, verborum autem licentiâ liberior, multis vero ornandi generibus ſocius ac pené par.* (Cic. de Orat.)

Mais tout réduit que nous ſemble à préſent l'ancien domaine du *Poëte*, je ne penſe pas que, du côté de l'invention, celui de l'orateur ait jamais eu cette étendue illimitée qui s'enfonce dans les poſſibles, & dans laquelle, non ſeulement le vrai, mais le vraiſemblable, eſt compris. Il me ſemble donc que Cicéron a exagéré, lorſqu'il a dit de l'orateur comparé au *Poëte : In hoc quidem certè prope idem, nullis ut terminis circumſcribat aut definiat jus ſuum.* (Ibid.)

Conſidérons ici le *Poëte* à peu près comme Cicéron a conſidéré l'orateur ; & pour nous former une idée de l'artiſte, remontons à celle de l'art.

Si je dis, comme Simonide, que la Peinture eſt une Poéſie muette, je crois la définir complètement ; ſi je dis que la Poéſie eſt une peinture animée & parlante, *aurium pictura*, je ſuis encore fort au deſſous de l'idée qu'on en doit avoir.

C'eſt peu de préſenter ſon objet à l'eſprit, elle le rend ſans ceſſe comme préſent aux yeux avec ſes traits & ſes couleurs ; & cela ſeul l'égale à la Peinture.

Furor impius intùs,
Sæva ſedens ſuper arma, & centum vinctus ahenis
Poſt tergum nodis, fremet horridus ore cruento (1).
Virg.

Rubens lui-même auroit-il mieux peint la Diſcorde enchaînée dans le temple de Janus ?

La Peinture ſaiſit ſon objet en action, mais ne le préſente jamais qu'en repos. En exprimant ces vers de Virgile,

Illa vel intactæ ſegetis per ſumma volaret
Gramina, nec teneras curſu læſiſſet ariſtas (2) ;

le peintre repréſentera Camille élancée ſur la pointe des épis, mais immobile dans cette attitude, au lieu qu'en Poéſie l'imitation eſt progreſſive & auſſi rapide que l'action même. La Poéſie n'eſt donc plus le tableau, mais le miroir de la nature.

Dans le miroir, les objets ſe ſuccèdent & s'effacent l'un l'autre. La Poéſie eſt comme un fleuve qui ſerpente dans les campagnes, & qui, dans ſon cours, répète à la fois tous les objets répandus ſur ſes bords. Il y a plus : cet eſpace que parcourt la Poéſie, eſt dans l'étendue ſucceſſive, comme dans l'étendue permanente ; ainſi, le même vers préſente à l'eſprit deux images incompatibles, les étoiles & l'aurore, le préſent & le paſſé :

Jamque rubeſcebat ſtellis Aurora fugatis.

Dans les exemples du tableau, du miroir, & du fleuve, on ne voit qu'une ſurface ; la Poéſie tourne autour de ſon objet comme la Sculpture, & le préſente dans tous les ſens.

Elle fait plus que répéter l'image & l'action des objets : cette imitation fidèle, quelque talent, quelque ſoin qu'elle exige, eſt ſa partie la moins eſtimable : la Poéſie invente & compoſe ; elle choiſit & place ſes modèles ; arrange, aſſortit elle-même tous les traits dont elle a fait choix ; oſe corriger la nature dans les détails & dans l'enſemble ; donne de la vie & de l'âme aux corps, une forme & des couleurs à la penſée ; étend les limites des choſes, & ſe fait des mondes nouveaux.

Dans cette manière de peindre, la Peinture la ſuit, mais de loin & dans ce qu'il y a de plus facile : car ce n'eſt pas dans le phyſique, mais dans le moral, qu'il eſt difficile de rendre, par la fiction, ce qui n'eſt pas, comme s'il étoit : *Non ſolum quæ eſſent, verumtamen quæ non eſſent, quaſi eſſent.* (Jul. Scal.) C'eſt là ce qui s'élève au deſſus de l'Éloquence & de tous les arts.

L'objet des arts eſt infini en lui-même ; il n'eſt borné que par leurs moyens. Le modèle univerſel, la nature, eſt préſent à tous les artiſtes ; mais le peintre, qui n'a que les couleurs, ne peut en imiter que ce qui tombe ſous le ſens de la vûe. Le pinceau de Vernet ne rendra jamais, dans une tempête, le cri des matelots & le bruit des cordages ;

Clamorque virûm, ſtridorque rudentûm.

Le Titien n'exprimera pas les parfums exhalés des cheveux de Vénus ;

Ambroſiæque comæ divinum vertice odorem
Spiravêre.

Le muſicien, qui n'a que des ſons, ne peut rendre que ce qui affecte le ſens de l'ouie ; & pour former ce tableau des effets de la lyre d'Orphée,

At cantu commotæ Erebi de ſedibus imis
Umbræ ibant tenues,

l'harmonie appellera la pantomime à ſon ſecours. Ainſi, les arts ſont obligés de ſe réunir pour faire face à la Poéſie. Mais ni aucun des arts, ni tous les arts

(1) « Au fond du temple la Fureur impie, aſſiſe ſur » un monceau d'arme meurtrières, & les bras enchaînés » derrière le dos avec cent nœuds d'airain, frémira d'un » air horrible & d'une bouche écumante de ſang ».

(2) « Elle voleroit ſur la cime des jeunes moiſſons ſans » les fouler, & les tendres épis ne ſeroient pas bleſſés de » ſa courſe légere ».

enſemble n'imiteront ce qu'elle exprime. Elle ſeule pénètre au fond de l'ame, & en dévelope à nos yeux les replis. Ni les douces gradations des ſentiments, ni les violents accès de la paſſion ne lui échapent. Les degrés d'élévation & de ſenſibilité, d'énergie & de reſſort, de chaleur & d'activité, qui varient & diſtinguent les caractères à l'infini; toutes ces qualités, dis-je, & les qualités oppoſées ſont exprimées par la Poéſie. La même vertu, le même vice, la même paſſion a mille nuances dans la nature; la Poeſie a mille couleurs pour graduer toutes ces nuances. C'eſt peu d'être auſſi variée, auſſi féconde que la nature même; la Poéſie compoſe des âmes, comme la Peinture imagine des corps: c'eſt un aſſemblage de traits pris çà & là de différents modèles, & dont l'accord fait la vraiſemblance. Ses perſonnages ainſi formés, elle les oppoſe & les met en action: action plus vive, plus touchante qu'on ne la voit dans la nature; action variée dans ſon unité, ſoutenue dans ſa durée, liée dans toutes ſes parties, & ſans ceſſe animée dans ſes progrès par les obſtacles & les combats.

C'eſt ici ſurtout que l'art de l'orateur me ſemble le céder à celui du *Poëte*. Inſtruire, intéreſſer, émouvoir ſont leur objet commun: mais la tâche de l'orateur eſt de perſuader la vérité; celle du *Poëte*, le menſonge, & le menſonge connu pour tel. L'un, pour remuer ſon auditoire, a des intérêts ſerieux, réels, & préſents; l'autre n'a que des fables ou des ſouvenirs éloignés: l'un, ſi j'oſe le dire, produit ſes effets avec des corps; & l'autre, avec des ombres.

Que Cicéron ſerre dans ſes bras, en préſence des juges, Planeus, ſon ami, ſon bienfaiteur, & ſon client, & qu'il le baigne de ſes larmes; il en fera répandre, rien de plus naturel. Qu'il preſſe dans ſon ſein le fils de Flaccus encore enfant; que, dans ſes bras, il le préſente aux juges, & qu'il s'écrie d'une voix déchirante: *Miſéremini familiæ, Judices, miſeremini fortiſſimi patris, miſeremini filii*: l'attendriſſement, la douleur dont il eſt pénétré, paſſera dans toutes les âmes; & voilà le dernier effort de l'art oratoire. Mais qu'avec le fantôme d'Oreſte & de Pilade, d'Andromaque & d'Aſtianax, le *Poëte* obtienne le même effet, & un effet plus grand: voilà le merveilleux de l'art du *Poëte*; & il ſeroit incompréhenſible, ſi l'on ne ſavoit pas quel eſt ſur nous l'empire de l'imagination, une fois frapée & ſéduite.

Ce fut pour donner à l'imitation tous les dehors de la réalité, qu'on inventa le genre dramatique, où tout n'eſt pas illuſion comme dans un tableau, où tout n'eſt pas vrai comme dans la nature, mais où le mélange de la fiction & de la vérité produit cette illuſion tempérée qui fait le charme du ſpectacle. Il eſt faux que l'actrice que je vois pleurer & que j'entends gémir, ſoit Ariane; mais il eſt vrai qu'elle pleure & gémit: mes yeux & mes oreilles ne ſont pas trompés; tout ce qui les frape eſt réel; l'illuſion n'eſt que dans ma penſée. Tel eſt l'art de la Poeſie dramatique, le plus ſéduiſant, le plus ingénieux de tous les arts d'imitation.

Ainſi, me dira-t-on, ſi l'Éloquence a pour elle toute la force de la vérité, au moins peut-elle reprocher à la Poéſie d'y ſuppléer par tous les charmes du menſonge. Oui, j'en conviens: mais quel que ſoit réciproquement l'avantage de leurs moyens, il ſera toujours vrai que la mobilité, la ſoupleſſe, la force d'imagination, que demandent les transformations du *Poëte* pour revêtir à chaque inſtant un nouveau caractère, & dans la même ſcène des caractères oppoſés; que le genie pour les créer, les combiner, & les faire agir comme dans la nature même; que cette faculté de concevoir, de combiner un grand deſſein, de conduire une action vaſte, & d'en graduer l'intérêt, ſont réſervés au *Poëte*: & le talent de produire, dans ſon enſemble & dans ſes détails, Cinna, Britannicus, Zaire, le Miſanthrope, ou le Tartuffe, me ſemble encore ſuperieur au talent de tirer d'un ſujet oratoire tous les moyens de perſuaſion, d'émotion dont il eſt ſuſceptible, au talent, dis-je, tout merveilleux qu'il eſt, de compoſer ou la harangue pour la couronne, ou le plaidoyer pour Milon, ou l'oraiſon funèbre de Condé.

De l'idée que nous venons de nous former de la Poéſie, dérive immédiatement celle qu'on doit avoir du *Poëte*; & par l'objet qu'il ſe propoſe, on peut juger, & des talents dont il a beſoin d'être doué, & des études qui lui ſont propres.

Les trois facultés de l'âme d'où réſultent tous les talents littéraires, ſont l'eſprit, l'imagination, & le ſentiment; & dans leur mélange, c'eſt le plus ou le moins de chacune de ces facultés qui produit la diverſité des génies.

Dans le *Poëte*, c'eſt l'imagination & le ſentiment qui dominent: mais ſi l'eſprit ne les éclaire, ils s'égarent bientôt l'un & l'autre. L'eſprit eſt l'œil du génie, dont l'imagination & le ſentiment ſont les aîles.

Toutes les qualités de l'eſprit ne ſont pas eſſencielles à tous les genres de Poéſie: il n'y a que la pénétration & la juſteſſe dont aucun d'eux ne peut ſe paſſer. L'eſprit faux gâte tous les talents, l'eſprit ſuperficiel ne tire avantage d'aucun.

Tout n'eſt pas image & ſentiment dans un poème. Il y a des intervalles où la penſée brille ſeule & de ſon éclat: il faut même ſe ſouvenir que la plus belle image n'en eſt que la parure; & lors même que la penſée eſt colorée par l'imagination, ou animée par le ſentiment, elle nous frape d'autant plus, qu'elle eſt plus ſpirituelle, c'eſt à dire, plus vive, plus finement ſaiſie, & d'une combinaiſon à la fois plus juſte & plus nouvelle dans

Digitized by Google

ſes raports. L'eſprit n'eſt donc pas moins eſſenciel au *Poëte* qu'au philoſophe, à l'hiſtorien, à l'orateur.

Mais chacune des qualités de l'eſprit a ſon genre de Poeſie où elle domine : par exemple, la fineſſe a l'Épigramme en partage; la delicateſſe, l'Élégie & le Madrigal; la legèreté, l'Épitre familière; la natvete, la Fable; l'ingénuité, l'Idylle; l'élévation, l'Ode, la Tragedie, l'Épopée.

Il eſt des genres qui demandent pluſieurs de ces qualités réunies : la Comédie, par exemple, exige à la fois la ſagacité, la penétration, la ſoupleſſe, la force, la légéreté, la fineſſe. La Tragédie & l'Épopée ne demandent pas moins de profondeur que d'élévation, & de force que d'étendue. *Voyez* GÉNIE, IMAGINATION, INVENTION, PATHÉTIQUE, *&c.*

Un don qui n'eſt guère moins eſſenciel au *Poëte* que ceux de l'eſprit & de l'âme, c'eſt une oreille delicate. Celui à qui le ſentiment de l'harmonie eſt inconnu, doit renoncer à la Poéſie, *Voyez* HARMONIE DE STYLE.

Mais tous ces talents réunis, ou périroient de sècheresſe, ou ne produiroient que des fruits ſauvages, s'ils n'étoient pas nourris, fécondés par l'étude.

Ici, comme dans tous les arts, la premiére étude eſt celle de ſoi-même. Si l'imagination ſe frape; ſi le cœur s'affecte aiſement; s'il y a de l'une à l'autre une correſpondance mutuelle & rapide; ſi l'oreille a pour le nombre & l'harmonie une délicate ſenſibilité; ſi l'on eſt vivement touché des beautés de la Poéſie; ſi l'âme, échauffée à la vûe des grands modèles, ſe ſent élevée au deſſus d'elle-même par une noble émulation: ſi, dès qu'on a conçu l'idée eſſencielle & primitive d'un ſujet, on la voit au dedans de ſoi-même ſe développer, ſe colorer, s'animer, & devenir fécoode; ſi l'on éprouve ce beſoin, cette impatience de produire, qui vient de l'abondance & de la chaleur des eſprits; ſi l'on ſaiſit facilement le raport des idées abſtraites, avec les objets ſenſibles dont elles peuvent revétir les couleurs; ou plus tôt ſi ces idées naiſſent dans l'eſprit revétues de ces images; ſi les objets ſe préſentent d'eux-mêmes ſous la face la plus intéreſſante, la plus favorable à la peinture; ſi ſurtout, à l'idée d'un objet pathétique, les ſentimens naiſſent en foule & ſe preſſent dans l'âme, impatiens de ſe répandre : on peut ſe croire né *Poëte*;

Huic Muſæ indulgent omnes, hunc poſcit Apollo.
Vida.

A moins de ces diſpoſitions naturelles, on fera peut-être des vers pleins d'eſprit, mais dénués de Poéſie.

A l'étude de ces moyens perſonnels doit ſuccéder l'étude des moyens étrangers. L'inſtrument de la Poeſie c'eſt la langue : & ſi tout homme qui ſe mêle d'écrire doit commencer par bien connoître les règles, le géoie, & les reſſources de la langue dans laquelle il écrit; cette connoiſſance eſt encore mille fois plus néceſſaire au *Poëte*, dans les mains duquel la langue doit avoir la docilité de la cire, à prendre la forme qu'il voudra lui donner. Les variétés, les nuances du ſtyle ſont infinies, & leurs degrés inappréciables : le goût, ce ſentiment délicat de ce qui doit plaire ou déplaire, eſt ſeul capable de les ſaiſir. Or le goût ne s'enſeigne point; il s'aquiert par l'uſage frequent du monde, par l'étude aſſidue & méditée du petit nombre des bons écrivains; encore ſuppoſe-t-il une fineſſe de perception qui n'eſt pas donnée à tous les hommes : la nature fait l'homme de génie, & commence l'homme de goût.

Comme elle eſt le premier modèle & le grand livre du *Poëte*, c'eſt elle ſurtout qu'il importe d'étudier; & l'objet le plus intéreſſant qu'elle préſente à l'homme, c'eſt l'homme même. Mais dans l'homme, il y a l'etude de la nature, celle de l'habitude, celle de l'habitude & de la nature combinée, ou, ſi l'on veut, de la nature modifiée par les mœurs. *Voyez* MŒURS.

Le phyſique a deux branches comme le moral; la ſimple nature, & la nature modifiée par les arts.

Le tableau de la nature phyſique eſt lui ſeul d'une richeſſe, d'une variété, d'une étendue à occuper des ſiècles d'étude; mais tous les détails n'en ſont pas favorables à la Poéſie : tous les genres de Poéſie ne ſont pas ſuſceptibles des mêmes détails. Ainſi, le *Poëte* n'eſt pas obligé de ſuivre les pas du naturaliſte. On exige encore moins de lui les méditations du phyſicien & les calculs de l'aſtronome. C'eſt à l'obſervateur à déterminer l'attraction & les mouvements des corps céleſtes; c'eſt au *Poëte* à peindre leur balancement, leur harmonie, & leurs immuables révolutions. L'un diſtinguera les claſſes nombreuſes d'êtres organiſés qui peuplent les élémens divers; l'autre décrira, d'un trait hardi, lumineux, & rapide, cette échelle immenſe & continue, où les limites des règnes ſe confondent, où tout ſemble placé dans l'ordre conſtant & régulier d'une gradation univerſelle, entre les deux limites du fini, & depuis le bord de l'abîme qui nous ſépare du néant, juſqu'au bord de l'abîme oppoſé qui nous ſépare de l'être par eſſence. Les reſſorts de la nature & les lois qui règlent ſes mouvements, ne ſont pas de ces objets qu'il eſt aiſé de rendre ſenſibles; & la Poéſie peut les négliger. Les cauſes l'intéreſſent peu; c'eſt aux effets qu'elle s'attache. Tandis que le phyſicien analyſe le ſon & la lumière, le *Poëte* ſera donc entendre à l'âme l'exploſion du tonnerre & ces longs retentiſſements qui lemblent,

de montagne en montagne, annoncer la chute du monde. Il lui fera voir le feu bleuâtre des éclairs ſe briſer en lames étincelantes, & fendre à ſillons redoublés cette maſſe obſcure de nuages qui ſemble affaiſſer l'horizon. Tandis que l'un tâche d'expliquer l'émanation des odeurs, l'autre rend ce phénomène viſible à l'eſprit, en feignant que les Zéphyrs agitent dans l'air leurs ailes humectées des larmes de l'Aurore & des doux parfums du matin. Que le confident de la nature dévelope le prodige de la greffe des arbres; c'eſt aſſez pour Virgile de l'exprimer en deux beaux vers :

Exiit ad cœlum, ramis felicibus, arbos,
Miraturque novas frondes & non ſua poma.

On voit, par ces exemples, que les études du *Poëte* ne ſont pas celles du philoſophe. Celui-ci étudie la nature pour la connoître; & celui-là, pour l'imiter : l'un veut expliquer, & l'autre veut peindre. Il faut avouer cependant que, ſi les profondes recherches du philoſophe ne ſont pas eſſencielles au *Poëte*, au moins lui ſeroient-elles d'une grande utilité; & celui que la nature a initié dans ſes myſtères, aura toujours, ſur des hommes ſuperficiellement inſtruits, un avantage prodigieux. La Phyſique eſt à la Poéſie ce que l'Anatomie eſt à la Peinture : elle ne doit pas s'y faire trop ſentir; mais revêtue des grâces de la fiction, elle y joint le charme de la vérité.

La ſimple nature eſt donc pour ſa Poéſie une mine abondante; la nature modifiée par l'induſtrie n'a pas moins de quoi l'enrichir.

La théorie de l'Agriculture, des méchaniques, de la Navigation, tous les arts de décoration, d'agrément, & tous ceux des arts utiles dont les détails ont quelque nobleſſe, peuvent contribuer à la collection des lumières du *Poëte*. Il doit en être aſſez inſtruit pour en tirer à propos des images, des comparaiſons, des deſcriptions même, s'il y eſt amené :

Nulla ſit ingenio quam non libaverit artem.
Vida.

C'eſt par là qu'on évite la ſéchereſſe & la ſtérilité dans les choſes les plus communes, & qu'on peut être neuf en un ſujet qui paroît uſé :

Tantum de medio ſumptis accedit honoris
Hor.

Dans l'étude de la nature modifiée eſt compriſe celle des productions de l'eſprit, de ſes dévelopements, & de ſes progrès en Eloquence, en Morale, en Poéſie, *&c.*

Que l'étude des *Poëtes* ſoit eſſencielle à un *Poëte*, c'eſt ce qui n'a pas beſoin de preuve :

Hinc pectore numen
Concipiunt vates.

Mais on n'eſt pas aſſez perſuadé que les philoſophes, les orateurs, les hiſtoriens profonds; que Tacite, Platon, Montaigne, Démoſthène, Maſſillon, Boſſuet, & ce Paſcal qui ne ſavoit pas combien il étoit *Poëte* lorſqu'il mépriſoit la Poéſie, en ſont eux-mêmes des ſources inépuiſables. Il eſt cependant bien aiſé de reconnoître, à la plénitude & à l'abondance des ſentiments & des idées, un *Poëte* nourri de ces études. Il en eſt une ſurtout, que j'appellerai la compagne du travail & la nourrice du génie; c'eſt la lecture habituelle de quelque auteur excellent, dont le ſtyle & ſa couleur ſoient analogues au ſujet que l'on traite. D'une ſéance à l'autre, l'âme ſe dérange par le mouvement & la diſſipation : il faut la remonter au ton de la nature; & l'auteur duquel je conſeille de faire uſage, eſt comme un inſtrument ſur lequel on prélude avant de chanter.

Il y a des moments de langueur où le génie ſemble épuiſé;

Credas penitùs migraſſe Camenas :
Vida.

on ſe perſuade qu'il eſt prudent d'attendre alors, dans le repos, que le feu de l'imagination ſe rallume;

Adventumque dei & ſacrum exſpectare calorem :
Ibid.

on ſe trompe; cet abandon de ſoi-même ſe change en habitude, & l'âme inſenſiblement s'accoutume à une lâche oiſiveté. Il faut avoir recours à des études qui raniment la vigueur du génie; & lorſque, par cette nourriture, il aura réparé ſes forces, le déſir de produire va bientôt l'exciter avec de nouveaux aiguillons.

La Théologie des philoſophes eſt encore un champ vaſte & fertile, où le génie peut moiſſonner. On diſtingue les fictions qui ont pris naiſſance au ſein de la Philoſophie; on les diſtingue des fables vulgaires, à la juſteſſe des rapports, & à certain air de vérité que celles-ci n'ont jamais. La raiſon même applaudit, dans les poëmes de Virgile, toutes les fables qu'il a empruntées d'Épicure, de Pythagore, & de Platon. L'imagination ſe repoſe avec délices ſur un merveilleux plein d'idées; elle gliſſe avec dédain ſur un menſonge vide de ſens.

Que l'on compare, dans Homère, la chaîne d'or attachée au trône de Jupiter, la ceinture de Vénus, l'allégorie des Prières, l'ordre que le dieu Mars donne à la Terreur & à la Fuite d'atteler ſon char; que l'on compare, dis-je, le plaiſir pur & plein que nous cauſent ces belles idées, ces idées philoſophiques, avec l'impreſſion foible & vague que fait ſur nous la parole accordée aux chevaux d'Achille, le préſent qu'Éole fait à Ulyſſe

des vents enfermés dans une outre, le ſoin que prend Minerve de prolonger la premiere nuit que ce héros, à ſon retour, paſſe avec Pénélope ſa femme, *&c* : on ſentira combien la verité donne de valeur au menſonge, & combien la feinte eſt puérile, inſipide, lorſqu'elle n'eſt pas fondée en raiſon. Je l'ai déja dit, & je le répéterai ſouvent, plus un *Poëte*, à génie égal, ſera philoſophe, plus il ſera *Poëte*.

Le plan d'études que je viens de tracer, propoſé à un ſeul homme, ſeroit ſans doute effrayant, quoique notre ſiécle ait l'exemple d'un génie qui l'a rempli. Mais on a dû voir que, pour éviter la diſtribution des études, j'ai ſuppoſé le *Poëte* univerſel. Il eſt évident que celui qui ſe renferme dans le genre de l'Églogue, n'a pas beſoin des études relatives à l'Épopée. Je parle donc en général; & je laiſſe à chacun le ſoin de choiſir l'eſpèce d'aliment qui convient à la nature de ſon génie :

Atque tuis prudens genus elige viribus aptum.
Vida.

J'obſerverai ſeulement qu'il en eſt des connoiſſances du *Poëte* comme des couleurs du peintre, qui doivent être ſur la palette avant qu'il prenne le pinceau. C'eſt par un recueil beaucoup plus ample que le ſujet ne l'exige, qu'il ſe met en état de le maîtriſer & de l'agrandir. Le plus beau ſujet, réduit à ſa ſubſtance, eſt peu de choſe; il ne s'étend, ne s'embellit que par les lumières du *Poëte*; & dans une tête vide, il périra comme le grain jeté ſur le ſable : au lieu que, dans une imagination pleine & féconde, un ſujet qui ſembloit ſtérile ne devient que trop abondant; & cet excès, dans un homme de goût, ne ſût-il pas tout à fait ſans danger, il ſeroit encore vrai qu'à l'égard de l'eſprit, rien n'eſt pire que l'indigence.

Illi qui tument & abundantiâ laborant, plus habent furoris, ſed etiam plus corporis. Semper autem ad ſanitatem proclivius eſt quod poteſt detractione curari. Illi ſuccurri non poteſt qui ſimul & inſanit & deficit. Senec. (*M.* MARMONTEL.)

SON

SONNET, ſ. m. Le *Sonnet* eſt un petit poëme qui ſemble avoir la ſupériorité ſur toutes les autres petites pièces de Poéſie, à cauſe de l'exactitude qu'on exige dans les quatorze vers dont il eſt compoſé : la moindre négligence y paſſe pour un crime; & on exige, avec une élégance continue, que le *Sonnet* ſoit vif & naturel. Boileau (*Art poét.* Ch. II, *vv.* 83—94) dit qu'un jour Apollon,

Voulant pouſſer à bout tous les rimeurs françois,
Inventa du *Sonnet* les rigoureuſes lois;
Voulut qu'en deux Quatrains de meſure pareille,
La Rime avec deux ſons frappât huit fois l'oreille;
Et qu'enſuite ſix vers, artiſtement rangés,
Fuſſent en deux Tercets par le ſens partagés.
Surtout de ce Poëme il bannit la licence :
Lui-même en meſura le nombre & la cadence;
Défendit qu'un vers foible y pût jamais entrer,
Ni qu'un mot déja mis osât s'y remontrer.
Du reſte, il l'enrichit d'une beauté ſuprême :
Un *Sonnet* ſans défaut vaut ſeul un long Poëme.

Les quatorze vers du *Sonnet* doivent donc renfermer deux Quatrains & deux Tercets, ayant chacun un ſens parfait & ſéparé, quoique le ſens total du *Sonnet* doive être un; d'où réſulte un repos marqué après le quatrième, le huitième, & l'onzième vers.

Dans un *Sonnet* régulier, les deux Quatrains doivent n'avoir que deux rimes, & placées ſemblablement dans chacun. Le premier Tercet commence par deux rimes ſemblables, & les rigides exigent que le troiſième vers de ce Tercet rime avec le ſecond du ſuivant : ils veulent encore, ſi le *Sonnet* commence par une rime féminine, qu'il finiſſe par une maſculine; & au contraire, s'il commence par une rime maſculine, qu'il finiſſe par une féminine. Voici donc un exemple d'un *Sonnet* régulier, de la façon du légiſlateur même, de Boileau.

Nourri dès le berceau près de la jeune *Orante*,
Et non moins par le cœur que par le ſang lié,
A ſes jeux innocents enfant aſſocié,
Je goûtois les douceurs d'une amitié *charmante* :

Quand un faux Eſculape, à cervelle *ignorante*,
A la fin d'un long mal vainement pallié,
Rompant de ſes beaux jours le fil trop délié,
Pour jamais me ravit mon aimable *parente*.

O qu'un ſi rude coup me fit verſer de pleurs!
Bientôt la plume en main ſignalant mes douleurs,
Je demandai raiſon d'un acte ſi *perfide* :

Oui, j'en fis dès quinze ans ma plainte à l'univers;
Et l'ardeur de venger ce barbare *homicide*
Fut le premier démon qui m'inſpira des vers.

La loi qui exige que la rime finale ſoit d'un

autre genre que la rime initiale, a pourtant été violée dans le célèbre *Sonnet* de Des Barreaux :

Grand Dieu, tes jugements ſont remplis d'*équité* ;
Toujours tu prends plaiſir à nous être propice ;
Mais j'ai tant fait de mal, que jamais ta *bonté*
Ne me pardonnera ſans bleſſer ta juſtice.

Oui, mon Dieu, la grandeur de mon *impiété*
Ne laiſſe à ton pouvoir que le choix du ſupplice :
Ton intérêt s'oppoſe à ma *félicité*,
Et ta clémence même attend que je périſſe.

Contente ton déſir, puiſqu'il t'eſt glorieux ;
Offenſe toi des pleurs qui coulent de mes yeux ;
Tonne, frape, il eſt temps ; rends-moi guerre pour *guerre* :

J'adore en périſſant la raiſon qui t'aigrit ;
Mais deſſus quel endroit tombera ton tonnerre,
Qui ne ſoit tout couvert du ſang de *JÉSUS-CHRIST* ?

Les *Sonnets* graves & héroïques ne doivent être qu'en vers alexandrins : mais dans des ſujets moins ſérieux on peut employer des vers de dix ou de huit ſyllabes ; on peut même faire uſage de vers de différentes meſures, & prendre dans le ſecond Quatrain d'autres rimes que dans le premier. Tel eſt le *Sonnet* de l'*Avorton*, par Hénaut, que j'ai cité à l'*article* ANTITHÈSE (Tom. I, pag. 204.)

Le *Sonnet* peut devenir Épigramme : en voici un exemple fourni par Sarrazin, qui ſemble n'avoir point ſongé à faire un *Sonnet*, tant il y a de douceur, de facilité, de naturel, comme l'exige toutefois la ſtructure du *Sonnet*. Celui-ci eſt en vers de dix ſyllabes.

Lorſqu'Adam vit cette jeune *Beauté*
Faite pour lui d'une main immortelle,
S'il l'aima fort ; elle de ſon *côté*,
Donc bien nous prend, ne lui fut pas cruelle.

Cher Charleval, alors en *vérité*
Je crois qu'il fut une femme fidèle.
Mais comme quoi ne l'auroit-elle *été* ?
Elle n'avoit qu'un ſeul homme avec elle.

Or en cela nous nous trompons tous deux :
Car bien qu'Adam fût jeune & vigoureux,
Bien fait de corps, & d'eſprit agréable ;

Elle aima mieux, pour s'en faire conter,
Prêter l'oreille aux fleurettes du Diable,
Que d'être femme & ne pas coqueter.

Il eſt bon d'obſerver, 1°. que ce *Sonnet* commence & finit par une rime maſculine ; 2°. que les rimes des deux premiers Quatrains ſont mêlées dans l'un & dans l'autre, comme dans le *Sonnet* de Des Barreaux, quoique dans le *Sonnet* de Boileau il y ait à chaque Quatrain deux rimes plates. (*M.* BEAUZÉE.)

SITUATION, ſ. f. En Poéſie, on appelle *Situation*, un moment de l'action épique ou dramatique, où de la ſeule poſition des perſonnages réſulte pour le ſpectateur un ſaiſiſſement de crainte ou de pitié, ſi la *Situation* eſt tragique ; de curioſité, d'impatience, ou de maligne joie, ſi la *Situation* eſt comique. C'eſt dans l'un & dans l'autre genre le plus infaillible moyen de l'art.

Pour bien juger d'une *Situation*, il faut ſuppoſer les acteurs muets dans ce moment critique, & ſe demander à ſoi-même : Quel mouvement excitera dans le ſpectacle la ſeule vûe de la ſcène ? Si le ſpectateur, pour être ému, doit attendre qu'on ait parlé, il n'y a plus de *Situation*.

Le père de Rodrigue outragé dit à ſon fils, « J'ai reçu un ſoufflet ; mon bras, affoibli par les » ans, n'a pu me venger ; voilà mon épée, venge- » moi. — De qui ? — Du père de Chimène ». Rodrigue, dès ce moment, n'a qu'à reſter immobile & muet d'étonnement & de douleur : nous ſentirons, avant qu'il le diſe, le coup terrible qui l'accable.

Ce même Rodrigue ſe préſente aux yeux de Chimène, l'épée nue & ſanglante à la main : l'impreſſion de cet objet n'a pas beſoin, pour être ſentie, des paroles qui vont la ſuivre.

Chimène, à ſon tour, va ſe jeter aux pieds du roi & demander vengeance contre un coupable qu'elle adore : ces mots, *Sire*, *Sire*, *juſtice* ! nous en diſent aſſez ; & tous les cœurs, comme le ſien, ſont déchirés dans ce moment.

La *Situation* tragique eſt tantôt ce que les latins appeloient *rerum anguſtiæ*, un détroit dans lequel l'acteur ſe voit comme entre deux écueils ou ſur le bord de deux abîmes : telle eſt la *Situation* du Cid ; telle eſt celle de Zamore, lorſqu'on lui propoſe le choix, ou de renoncer à ſes dieux, ou de voir périr ſa maîtreſſe ; telle eſt celle de Mérope, réduite à l'alternative, ou de donner ſa main au meurtrier de ſon époux, ou de voir immoler ſon fils ; telle eſt la fameuſe *Situation* de Phocas dans Héraclius, lorſqu'entre ſon fils & ſon ennemi, & ne pouvant diſcerner l'un de l'autre, il dit ces vers ſi beaux & tant de fois cités :

O malheureux Phocas ! ô trop heureux Maurice !
Tu retrouves deux fils pour mourir après toi,
Et je n'en puis trouver pour régner après moi.

Tantôt elle reſſemble à la poſition d'un vaiſſeau battu par deux vents oppoſés, ou au combat de deux vents contraires ; c'eſt le choc de deux paſ-

Digitized by Google

ſions ou de deux puiſſants intérêts : tel eſt, dans l'âme d'Agamemnon, le combat de l'ambition & de la nature, de la tendreſſe & de l'orgueil : tel eſt, dans l'âme d'Oroſmane, le combat de l'amour & de la vengeance : tel eſt, entre Oreſte & Pylade, le combat de l'amitié ; entre Agamemnon & Achille, celui de l'orgueil irrité ; entre Zamti & l'âné, celui de l'héroïſme & de l'amour maternel.

Tantôt, c'eſt un ſimple danger, mais preſſant, terrible, inconnu à celui qui en eſt menacé ; l'acteur reſſemble alors au voyageur qui va marcher ſur un ſerpent, ou qui, la nuit, va tomber dans un précipice : telle eſt la *Situation* de Britannicus, lorſqu'il ſe confie à Narciſſe ; telle, & plus effroyable encore, eſt la *Situation* d'Œdipe, cherchant le meurtrier de Laïus ; telle eſt la *Situation* de Mérope & d'Iphigénie, ſur le point d'immoler, l'une ſon fils, l'autre ſon frère.

Tantôt c'eſt comme un orage qui gronde ſur la tête du perſonnage intéreſſant, ou comme un naufrage au milieu duquel il eſt au moment de périr ; l'horreur du danger lui eſt connue, mais ſans eſpoir d'y échaper : telle eſt la *Situation* d'Hécube, d'Andromaque, de Clytemneſtre, à qui on arrache leurs enfants.

Les *Situations* comiques ſont les moments de l'action qui mettent le plus en évidence l'adreſſe des fripons, la ſottiſe des dupes, le foible, le travers, le ridicule enfin du perſonnage qu'on veut jouer. Pour exemples de ces *Situations* comiques, ſe préſentent en foule les ſcènes de Molière ; & ces exemples ſont la preuve que le comique des *Situations* eſt preſque indépendant des details & du ſtyle : pour rire aux eclats, il ſuffit de ſe rappeler, même confuſément, les *Situations* de l'*École des maris*, du *Tartuffe*, de l'*Avare*, des deux *Soſies*, de *George Dandin*, &c.

Le premier ſoin du poëte, dans l'un ou l'autre genre, doit donc être de former ſon intrigue de *Situations* touchantes ou plaiſantes par elles-mêmes, ſans ſe flatter que les details, l'eſprit, le ſentiment, & l'Éloquence même puiſſent jamais y ſuppléer. Son action ainſi diſpoſée, qu'il prenne ſoin d'y joindre les développements que la *Situation* demande, & que la nature lui indique ; qu'il y employe le langage propre aux caractères, aux mœurs, à la qualité des perſonnes ; il aura preſque atteint le but de l'art : mais ce n'eſt pas aſſez, s'il n'a de plus obſervé les paſſages, les gradations d'une *Situation* à l'autre ; & c'eſt la grande difficulté.

On réuſſit plus communément à inventer des *Situations*, qu'à les bien amener & à les bien lier enſemble. La crainte d'être froid & languiſſant fait quelquefois qu'on les bruſque & qu'on les entaſſe ; alors le naturel, la vraiſemblance, l'intérêt même n'y eſt plus. Ce n'eſt point par ſecouſſes que l'âme des ſpectateurs veut être émue : un coup de foudre imprévu les étonne, mais ne fait que les étourdir ; pour que l'orage imprime ſa terreur, il faut qu'il vienne lentement, qu'on l'ait vu ſe former de loin, & qu'on l'ait entendu gronder.

C'eſt peu même de ſavoir amener les *Situations* avec vraiſemblance, & les graduer avec art ; quand le perſonnage y eſt engagé, il faut ſavoir l'en faire ſortir, ſoit pour le tirer de péril ou de peine au moment que l'action l'exige, ſoit pour l'engager dans une *Situation* ou plus tragique ou plus riſible encore.

Lorſque, dans le *Philoctète* de Sophocle, Néoptolème a rendu à Philoctète ſes armes ; on ſe demande : Comment, par la ſeule perſuaſion, ce cœur ulcéré ſera-t-il adouci ? & on attend ce prodige, ou de la vertu de Néoptolème, ou de l'éloquence d'Ulyſſe. Mais dans la pièce de Sophocle, ni l'un ni l'autre ne l'opère : voilà une *Situation* avortée. Dans *Cinna*, *Rodogune*, *Alzire*, lorſqu'Émilie & Cinna ſont convaincus de trahiſon, lorſque Zamore a tué Guſman & qu'il eſt pris, lorſqu'Antiochus a le poiſon ſur les lèvres, on ſe demande : Par quels prodiges échaperont ils à la mort ? & la clemence d'Auguſte, la religion de Guſman, l'idée qui ſe préſente à Rodogune de faire faire l'eſſai de la coupe, viennent dénouer tout naturellement ce qui paroiſſoit inſoluble.

Quant aux *Situations* paſſagères, la réponſe d'Émilie ;

. . . . . Qu'il dégage ſa foi,
Et qu'il choiſiſſe après entre la mort & moi :

la réponſe de Curiace ;

Dis-lui que l'amitié, l'alliance, & l'amour
Ne pourront empêcher que les trois Curiaces
Ne ſervent leur pays contre les trois Horaces :

la réponſe de Chimène ;

Malgré des feux ſi beaux qui troublent ma colère,
Je ferai mon poſſible à bien venger mon père ;
Mais malgré la rigueur d'un ſi cruel devoir,
Mon unique ſouhait eſt de ne rien pouvoir :

la réponſe d'Alzire ;

Ta probité te parle, il faut n'écouter qu'elle :

ſont des modèles accomplis des plus heureuſes ſolutions.

Dans le Comique, un excellent moyen de ſortir d'une *Situation* qui paroît ſans reſſource, c'eſt la ruſe qu'emploie la femme de George Dandin, lorſqu'elle fait ſemblant de ſe tuer, & qu'elle réuſſit, par la frayeur qu'elle lui cauſe, à le mettre dehors & à rentrer chez elle.

Le moyen qu'emploie Iſabelle dans l'*École des maris*, pour empêcher Sganarelle d'ouvrir ſa lettre;

Lui voulez-vous dooner à croire que c'eſt moi?

n'eſt ni moins naturel ni moins ingénieux, & il eſt d'un plus fin comique.

Mais le prodige de l'art pour ſe tirer d'une *Situation* difficile, c'eſt ce trait de caractère du *Tartuffe*:

Oui, mon Frère, je ſuis un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,
Le plus grand ſcélérat qui jamais ait été.

Ce ſeroit là le dernier degré de perfection du Comique, ſi, dans la même pièce & après cette *Situation*, on n'en trouvoit une encore plus étonnante, je parle de celle de la table, au delà de laquelle on ne peut rien imaginer.

STANCE, ſ. f. En parlant de l'Ode moderne, *Stance* & *Strophe* ſont ſynonymes. Mais comme, dans l'*article* STROPHE, je m'occuperai ſpécialement de la forme de l'Ode antique, je diſtingue ici, ſous le nom de *Stance*, la coupe de l'Ode françoiſe.

La *Stance* eſt une période poétique ſymétriquement compoſée. Il eſt bien vrai qu'aſſez ſouvent elle contient pluſieurs ſens finis, & qu'auſſi quelquefois le ſens n'en eſt que ſuſpendu; mais je la prends, pour la définir, dans ſa forme la plus régulière: & au gré de l'oreille comme au gré de l'eſprit, la *Stance* la mieux arrondie eſt celle dont le cercle embraſſe une penſée unique, & qui ſe termine comme elle & avec elle par un plein repos.

J'ai dit quelle étoit la meſure de la période oratoire (*Voyez* PÉRIODE). Celle de la *Stance* eſt à peu près la même: & comme la moindre étendue qu'elle ait pu ſe donner, eſt celle de quatre petits vers; la plus grande eſt celle de dix vers de huit ſyllabes, ou de ſix vers alexandrins. *V.* PÉRIODE.

Des diſtiques, accolés l'un à l'autre, ne ſauroient former une *Stance* harmonieuſe: & cet exemple de Malherbe,

Il n'eſt rien ici bas d'éternelle durée;
Une choſe qui plaît n'eſt jamais aſſurée;
L'épine ſuit la roſe; & ceux qui ſont contents,
Ne le ſont pas long temps:

cet exemple lui-même ſera ſentir que la rime plate ſoutiendroit mal le ton de l'Ode, & manqueroit de grâce dans les *Stances* légères. L'oreille y veut au moins quelque entrelacement de rimes, & permet tout au plus un diſtique iſolé à la fin de la *Stance*, comme dans l'octave italienne; encore l'eſſai qu'en a fait Malherbe n'a-t-il rien de bien ſéduiſant:

Laiſſe-moi, Raiſon importune;
Ceſſe d'affliger mon repos.
En me ſefant, mal à propos,
Déſeſperer de ma fortune:
Tu perds temps de me ſecourir,
Puiſque je ne veux point guérir.

Rouſſeau n'a pas laiſſé d'employer une fois cette forme de *Stance*; mais pour donner au diſtique final une cadence harmonieuſe, il l'a formé de deux vers héroïques.

Seigneur, dans ta gloire adorable,
Quel mortel eſt digne d'entrer?
Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
Ce ſanctuaire impénétrable,
Où tes Saints inclinés, d'un œil reſpectueux,
Contemplent de ton front l'éclat majeſtueux?

En indiquant le vers maſculin par une *m*, & le féminin par une *f*, je vas figurer les diverſes combinaiſons dont eſt ſuſceptible la *Stance*. Mais je dois faire obſerver d'abord que la clôture n'en eſt bien marquée que par un vers maſculin, & qu'une déſinence muette ne la termine jamais bien. Auſſi, dans le haut ton de l'Ode, nos poètes ont-ils évité cette cadence molle & foible. Rouſſeau, dans ſes odes ſacrées, ſe l'eſt permiſe une ſeule fois:

Peuples, élevez vos concerts!
Pouſſez des cris de joie & des chants de victoire.
Voici le Roi de l'univers,
Qui vient faire éclater ſon triomphe & ſa gloire;

& une fois dans ſes odes profanes:

Trop heureux qui du champ par ſes pères laiſſé
Peut parcourir au loin les limites antiques,
Sans redouter les cris de l'orphelin chaſſé
Du ſein de ſes dieux domeſtiques.

Ce n'eſt que dans l'Ode familière & badine, dont la grâce eſt la nonchalance, qu'il ſied de donner à la *Stance* ce caractère de molleſſe; comme dans l'ode à l'abbé de Chaulieu.

Je ne prends point pour vertu
Les ſoins accès de triſteſſe
D'un loup-garou revêtu
Des habits de la Sageſſe.
Plus légère que le vent,
Elle fuit d'un faux Savant
La ſombre mélancolie,
Et ſe ſauve bien ſouvent
Dans les bras de la Folie.

Je

Je dois faire obſerver encore que les poéſies régulières n'admettent guère, d'une *Stance* à l'autre, la ſucceſſion de deux vers maſculins ou féminins de rime différente. C'eſt une diſſonnance qui déplaît à l'oreille; & ſi Malherbe ſe l'eſt permiſe dans des *Stances* libres & négligées, comme dans celle-ci,

Tel qu'au ſoir on voit le ſoleil
Se jetter aux bras du ſommeil,
Tel au matin il ſort de l'onde.
Les affaires de l'homme ont un autre deſtin :
Après qu'il eſt parti du monde,
La nuit qui lui ſurvient n'a jamais de matin.

Jupiter, ami des mortels,
Ne rejette de ſes autels
Ni requêtes, ni ſacrifices, *&c.*

ni ce poète, ni Rouſſeau n'ont pris ſouvent cette licence dans le ſtyle pompeux de l'Ode. Ils ont bien ſenti l'un & l'autre que la ſucceſſion de deux finales du même genre & de différent ſon, comme *matin* & *mortels*, étoit déplaiſante à l'oreille, & que, dans un poème qui par eſſence doit être harmonieux, il falloit l'éviter.

Parmi les *Stances* que je vas figurer, on diſtinguera aiſément celles qui n'ont aucun de ces deux vices, & ce ſeront les ſeules dont je donnerai des exemples.

Stances de quatre vers.

F, m, f, m.
M, f, m, f.
M, f, f, m.
F, m, m, f.

La première coupe eſt la ſeule qui convienne également à la Poéſie légère & à la Poéſie majeſtueuſe,

Votre déſert eſt ſauvage;
Dans un plus ſauvage encor,
Angélique, fière & ſage,
Rencontra le beau Médor.

Deshoulières.

Combien nous avons vu d'éloges unanimes,
Condamnés, démentis par un honteux retour;
Et combien de héros, glorieux, magnanimes,
Ont vécu trop d'un jour!

Rouſſeau.

Stances de cinq vers.

Dans la *Stance* de cinq vers, l'une des deux rimes eſt triple, comme dans tous les nombres impairs :

F, m, f, f, m.
F, m, m, f, m.
M, f, m, m, f.
M, f, f, m, f.
M, f, m, f, m.
F, m, f, m, f.

Dans ces combinaiſons, les deux premières ſont les ſeules qui conviennent à l'Ode.

O que ne puis-je ſur les ailes
Dont Dédale fut poſſeſſeur,
Voler aux lieux où tu m'appelles,
Et de tes chanſons immortelles
Partager l'aimable douceur!

Rouſſeau.

Pardonne, Dieu puiſſant, pardonne à ma foibleſſe,
A l'aſpect des méchants, confus, épouvanté,
Le trouble m'a ſaiſi, mes pas ont hésité;
Mon zèle m'a trahi, Seigneur, je le confeſſe,
En voyant leur proſpérité.

Rouſſeau.

Stances de ſix vers.

Elle ſe diviſe de deux en deux vers, rimes croiſées; ou en un Quatrain & un Diſtique, ou mieux encore en deux Tercets.

F, m, f, m, f, m.

Ce n'eſt point par effort qu'on aime;
L'amour eſt jaloux de ſes droits :
Il ne dépend que de lui-même,
On ne l'obtient que par ſon choix :
Tout reconnoît ſa loi ſuprême,
Lui ſeul ne connoît point de loi.

Rouſſeau.

F, m, m, f, m, m.

Soit que de ſes douces merveilles
Sa parole enchante les ſens,
Soit que ſa voix, de ſes accents,
Frappe les cœurs par les oreilles;
A qui ne fait-elle avouer
Qu'on ne la peut aſſez louer?

Malherbe.

F, f, m: f, f, m.

Vous avez vu tomber les plus illuſtres têtes;
Et vous pourriez encore, inſenſés que vous êtes,
Ignorer le tribut que l'on doit à la mort!

Non, non, tout doit franchir ce terrible paſſage :
Le riche & l'indigent, l'imprudent & le ſage,
Sujets à même loi, ſubiſſent même ſort.

Rouſſeau.

Cet enlacement eſt celui que Malherbe & Rouſſeau, dans la *Stance* de ſix vers, ont le plus fréquemment employé, comme le plus harmonieux.

Les autres coupes du Sixain ont été comme rebutées.

M, f, m : f, m, f.
M, m, f : m, m, f.
M, f, f : m, f, f.
F, m, m : f, m, m.
M, m, f : m, f, m ;

& la dernière eſt la ſeule qu'on trouve dans Rouſſeau, encore n'eſt-ce qu'une fois.

Renonçons au ſtérile appui
Des Grands qu'on implore aujourd'hui.
Ne fondons point ſur eux une eſpérance folle :
Leur pompe, indigne de nos vœux,
N'eſt qu'un ſimulacre frivole,
Et les ſolides biens ne dépendent pas d'eux.

Stances de ſept vers.

La *Stance* de ſept vers eſt compoſée d'un Quatrain & d'un Tercet, en ſorte que l'une des deux rimes de la première partie eſt redoublée dans la ſeconde.

F, m, m, f : m, f, m.
L'hypocrite, en fraudes fertile,
Dès l'enfance eſt péri de fard :
Il ſait colorer avec art
Le fiel que ſa bouche diſtile ;
Et la morſure du ſerpent
Eſt moins aigue & moins ſubtile,
Que le venin caché que ſa langue répand.

Rouſſeau.

Dans la troiſième & la huitième du troiſième livre des odes de Rouſſeau, l'entrelacement eſt encore le même ; & en effet c'eſt la ſeule façon de rendre harmonieuſe la *Stance* de ſept vers.

Stances de huit vers.

Les italiens diviſent leur octave en un Sixain & un Diſtique.

La verginella è ſimile alla roſa,
Ch' in bel giardin, ſulla nativa ſpina,
Mentre ſola e ſicura ſi ripoſa,
Nè gregge nè paſtor ſele avvicina ;
L'aura ſoave e l'alba rugiadoſa,
L'acqua e la terra al ſuo favor s'inchina ;
Giovani vaghi, e donne inamorate
Amano averne e ſeni e tempie ornate.

Mais la coupe la plus naturelle de la *Stance* de huit vers, eſt celle qui la diviſe en deux Quatrains, ou ſur des rimes redoublées, comme dans ce chœur de Cyclopes,

Travaillons, Vénus nous l'ordonne ;
Excitons ces feux allumés,
Déchaînons ces vents enfermés ;
Que la flamme nous environne,
Que l'airain écume & bouillonne,
Que mille dards en ſoient formés ;
Que ſous nos marteaux enflammés,
A grand bruit l'enclume réſonne.

Rouſſeau.

ou ſur deux rimes différentes, comme dans ces vers :

La campagne a perdu les fleurs qui l'embelliſſent ;
Les oiſeaux ne font plus d'agréables concerts ;
Les bois ſont dépouillés de leurs feuillages verts :
N'eſt-il point encor temps que mes craintes finiſſent ?
Qui peut empêcher le retour
De ce jeune héros, ſi chers à ma mémoire ?
Hélas ! n'a-t-il donc point aſſez fait pour la gloire ?
Et ne doit-il rien à l'amour ?

Deshoulières

Stances de neuf vers.

Elle ſe diviſe en un Quatrain, & une *Stance* de cinq vers.

F, m, f, m : f, f, m, f, m.
De la veuve de Sichée
L'hiſtoire nous a fait peur :
Didon mourut attachée
Au char d'un amant trompeur.
Mais l'imprudente mortelle
N'eut à ſe plaindre que d'elle ;
Ce fut ſa faute, en un mot :
A quoi ſongeoit cette Belle
De prendre un amant dévot ?

Rouſſeau.

M, f, m, f : m, m, f, m, f.
Homère adoucit mes mœurs
Par ſes riantes images ;
Sénèque aigrit mes humeurs
Par ſes préceptes ſauvages.
En vain, d'un ton de rhéteur,

Épiſtète à ſon lecteur
Prêche le bonheur ſuprême ;
J'y trouve un conſolateur
Plus affligé que moi-même.

Rouſſeau.

Dans le genre gracieux & badin, cette forme a quelque choſe de plus libre & de plus léger que le Dixain, dont je vas parler tout à l'heure.

Stances de dix vers.

C'eſt ici la forme la plus harmonieuſe de la *Stance* françoiſe : elle ſe conſtruit régulièrement de deux manières.

F, m, f, m : f, f, m : f, f, m.
F, m, m, f : m, m, f : m, f, m.

La première eſt en même temps la plus ſymétrique & la plus majeſtueuſe.

Héros cruels & ſanguinaires,
Ceſſez de vous enorgueillir
De ces lauriers imaginaires
Que Bellone vous fit cueillir :
En vain le deſtructeur ſapide
De Marc-Antoine & de Lépide
Rempliſſoit l'univers d'horreurs ;
Il n'eût point eu le nom d'Auguſte,
Sans cet emploi heureux & juſte
Qui fit oublier ſes fureurs.

Rouſſeau.

La ſeconde coupe eſt encore belle ; mais elle n'a ni la même pompe, ni la même impulſion. On en voit un exemple dans l'Ode où ce même poète nous peint les vertus d'un bon roi.

Son trône deviendra l'aſile
De l'orphelin perſécuté ;
Son équitable auſtérité
Soutiendra le foible pupille.
Le pauvre, ſous ce défenſeur,
Ne craindra plus que l'oppreſſeur
Lui raviſſe ſon héritage ;
Et le champ qu'il aura ſemé
Ne deviendra plus le partage
De l'uſurpateur affamé.

Le vers qui donne le plus de nombre & de majeſté à cette grande période, c'eſt le vers de huit ſyllabes ; & dans Malherbe, on en voit des exemples que Rouſſeau n'a pas ſurpaſſés. Quelquefois même le vieux poète a je ne ſais quoi de plus antique dans ſes tours & dans ſes mouvements, & de plus approchant de la verve d'Horace.

La Diſcorde, aux crins de couleuvre,
Peſte fatale aux potentats,
Ne finit ſes tragiques œuvres
Qu'à la fin même des États.
D'elle naquit la frénéſie
De la Grèce contre l'Aſie ;
Et d'elle prirent le flambeau
Dont ils déſolèrent leur terre,
Les deux frères de qui la guerre
Ne ceſſa point dans le tombeau.

C'eſt en la paix que toutes choſes
Succèdent ſelon nos déſirs.
Comme au printemps naiſſent les roſes,
En la paix naiſſent les plaiſirs.
Elle met les pompes aux villes,
Donne aux champs les moiſſons fertiles ;
Et de la majeſté des lois
Appuyant les pouvoirs ſuprêmes,
Fait demeurer les diadêmes
Fermes ſur les têtes des rois.

Ce fut encore Malherbe qui donna le modèle de la *Stance* de dix vers de ſept ſyllabes, & qui nous apprit quel noble caractère le nombre pouvoit lui imprimer, comme dans l'ode au roi Henri le Grand.

Tel qu'aux vagues éperdues
Marche un fleuve impérieux,
De qui les neiges fondues
Rendent le cours furieux ;
Rien n'eſt sûr en ſon rivage ;
Ce qu'il trouve, il le ravage ;
Et trainant comme buiſſons
Les chênes & leurs racines,
Ote aux campagnes voiſines
L'eſpérance des moiſſons :

Tel, & plus épouvantable
S'en alloit ce conquérant,
A ſon pouvoir indomptable
Sa colère meſurant ;
Son front avoit une audace
Telle que Mars en la Thrace ;
Et les éclairs de ſes yeux
Etoient comme d'un tonnerre
Qui gronde contre la terre,
Quand elle a fâché les cieux.

On voit que la marche de ce vers peut être à la fois rapide & ferme, lorſqu'on ſait donner à ſes nombres du poids & de l'impulſion ; mais il

a une propriété qui le diſtingue du vers de huit ſyllabes : c'eſt ſa légéreté dans les choſes badines, lorſqu'il ſaiſit le rhythme du vers d'Anacréon, dont la meſure eſt ſon modèle.

La diviſion ſymétrique de la *Stance* de dix vers, eſt en un Quatrain & deux Tercets ; & Rouſſeau l'a preſque toujours obſervée. Mais Malherbe ne s'y étoit pas aſſujéti ; & dans les exemples que j'en ai cités, l'on peut voir ce qui lui arrive le plus ſouvent, ſavoir, de marquer le repos au ſixième vers, & de lier le ſeptième avec les trois autres : quelquefois même il fait couler rapidement les ſix derniers ſans aucune pauſe, comme dans l'ode à la Régente.

Que ſauroit enſeigner aux princes
Le grand Démon qui les conduit,
Dont ta ſageſſe, en nos provinces,
Chaque jour n'épande le fruit ?
Et qui juſtement ne peut dire,
A te voir régir cet Empire,
Que, ſi ton heur étoit pareil
A tes admirables mérites,
Tu ferois, dedans tes limites,
Lever & coucher le ſoleil ?

Ce rhythme indécis & irrégulier peut trouver ſon excuſe, en ce que d'une haleine on prononce aiſément & ſans fatigue ſix vers de huit ſyllabes ; mais les poëtes qui auront l'oreille ſcrupuleuſe, préféreront la coupe de Rouſſeau.

Quelques poëtes ont fait le Dixain en vers de douze mêlés de vers de huit : mais la période me ſemble alors trop étendue ; & ſa marche, pénible & lente. C'eſt à la *Stance* de quatre ou de ſix vers au plus que convient le vers héroïque.

Pour qui compte les jours d'une vie inutile,
L'âge du vieux Priam paſſe celui d'Hector.
Pour qui compte les faits, les ans du jeune Achille
L'égalent à Neſtor.

Le Ciel nous vend toujours les biens qu'il nous prodigue.
Vainement un mortel ſe plaint & ſe fatigue
De ſes cris ſuperflus :
L'âme d'un vrai héros, tranquille, courageuſe,
Sait comme il faut ſouffrir d'une vie orageuſe
Le flux & le reflux.

Tantôt vous tracerez la courſe de votre onde ;
Tantôt d'un lit courbé dirigeant vos ormeaux,
Vous ferez remonter leur sève vagabonde
Dans de plus utiles rameaux.

L'on voit dans ces exemples, non ſeulement l'art d'entremêler au gré de l'oreille les petits vers avec les grands, mais encore quels ſont les petits vers que l'oreille a choiſis pour bien aſſortir ce mélange. Le vers de ſix ſyllabes doit naturellement s'allier avec celui de douze, puiſqu'il en eſt un hémiſtiche. Celui de ſept, dont la meſure eſt tronquée & le rhythme précipité, ne s'accommode pas de même au caractère du vers héroïque. Celui de huit ſyllabes, dont la marche eſt plus ferme, lui eſt au contraire très-analogue ; & une choſe remarquable, c'eſt que leur alliance répond à celle de l'aſclépiade & du vers gliconique, dont Horace a formé une ſi belle ſtrophe.

Ergo Quintilium perpetuus ſopor
Urget ? Cui Pudor, & Juſtitiæ ſoror
Incorrupta Fides, nudaque Veritas,
Quando ullum inveniet parem ?

Tant il eſt vrai que les principes de l'harmonie ſont immuables en Poéſie comme en Muſique ; & que, dans tous les temps, une oreille juſte & ſenſible aura la même prédilection pour des nombres heureux que pour d'heureux accords.

STROPHE, ſ. f. Dans la Tragédie grèque, les perſonnages qui compoſoient le chœur exécutoient une eſpèce de marche, d'abord à droite, & puis à gauche ; & ces mouvements, qui figuroient, dit-on, ceux de la terre d'un tropique à l'autre, ſe terminoient par une ſtation. Or la partie du chant qui répondoit au mouvement du chœur, allant à droite, s'appeloit *Strophe* ; la partie du chant qui répondoit à ſon retour, s'appeloit *Antiſtrophe* ; & la troiſième, qui répondoit à ſon repos, s'appeloit *Épode* ou *Clôture*. Il en étoit de même des chants religieux.

C'eſt vraiſemblablement de là que la Poéſie lyrique avoit pris le nom de *Strophe*, qu'elle a donné à ces couplets de vers dont l'Ode ancienne étoit compoſée, au moins le plus ſouvent, comme on le voit dans celles de Pindare, & dans les deux qui reſtent de Sapho.

Lorſque j'ai dit que, dans la Poéſie lyrique des Anciens, la Période poétique, ou la *Strophe*, avoit été moulée ſur la période muſicale, je n'ai pas entendu que chaque poëte n'eût jamais qu'un chant & qu'une même coupe de vers, ni que l'Ode eût toujours cette ſtructure ſymétrique. Le vers d'Anacréon eſt toujours le même ; mais on n'aperçoit dans ſes odes aucune coupe régulière, aucune égalité d'intervalle entre les repos. Peut-être en étoit-il de même d'Aleman, d'Alcée, *&c.*

Horace, dans ſes odes, ſemble s'être joué, non ſeulement à les imiter tour à tour, en employant les vers qu'ils avoient inventés, mais à mêler ces vers de vingt manières différentes, en leur aſſociant tantôt l'iambe, & tantôt l'héroïque : il les a même décompoſés ; & de leurs éléments il a fait à ſon gré de nouvelles combinaiſons, pour en varier l'harmonie.

Digitized by Google

Cependant, ni toutes les odes d'Horace ne ſont écrites en vers mêlés, ni elles ne ſont toutes diviſées en *Strophes*.

Il y en a trois en vers aſclépiades ſans mélange & ſans autres diviſions que les repos mêmes du ſens. Il y en a trois encore en une eſpèce de vers alcaïques, qui ne diffèrent de l'aſclépiade que par un choriambe, — ∪ ∪ —, intercalé après la céſure.

Comme cet article eſt expreſſément deſtiné aux jeunes gens curieux de connoître le méchaniſme de la Poeſie ancienne, je crois devoir pour eux en figurer les éléments.

Vers aſclépiade.

Gĕns hūmānă rŭît pĕr vĕtĭtŭm nĕfăs.

Grand alcaïque.

Seŭ plūrĕs hĭĕmĕs, ſeŭ trĭbŭĭt Jŭpĭtĕr ūltĭmăm.

Horace a de plus un grand nombre d'odes qui ſemblent compées en diſtiques, & qui cependant ne le ſont pas. Elles ſont compoſées chacune de deux eſpèces de vers, alternativement croiſés & comme accouplés l'un à l'autre; mais vainement y chercheroit-on des diviſions régulières & marquées par des repos.

Il eſt bien vrai que par la coupe du dialogue, l'ode *Donec gratus eram tibi* eſt diviſée en parties égales; il eſt vrai auſſi que dans les odes, *Mater ſæva cupidinum, Intermiſſa Venus diu*, & dans quelques autres encore, la même coupe eſt obſervée: mais dans les odes, *Sic te diva potens Cypri; Quem tu, Melpomene, ſemel; Quantum diſtet ab Inacho; Intactis opulentior; Quo me, Bacche, rapis*; &c, les eſpaces & les repos n'ont plus aucune ſymétrie.

Quem tu, Melpomene, ſemel
Naſcentem placido lumine vĭderis,
Illum non labor iſthmius
Clarabit pugilem; non equus impiger
Curru ducet Achaio
Victorem; neque res bellica deliis
Ornatum ſolĭis ducem,
Quod regum tumidas contuderit minas,
Oſtendet Capitolio:
Sed quæ Tĭbur, aquæ fertile perfluunt,
Et ſpiſſæ nemorum comæ,
Fingent eolio carmine nobilem.

Dans cette continuïté de ſens, dont le repos n'eſt qu'au douzième vers, on voit une période ſoutenue & dèvelopée, mais nullement cette coupe en diſtiques dont les érudits ont parlé.

Dans Horace, les ſeules de ſes odes qui ſoient réellement diviſées en *Strophes*, ſont celles où la période eſt compoſée de quatre vers d'eſpèce différente, mais les mêmes dans leur retour, & toujours combinés de même. Ces odes ſont au nombre de ſoixante dix neuf, & de quatre formes diverſes.

Dans les unes, la *Strophe* eſt celle de Sapho, compoſée de trois ſaphiques & du petit vers adonique.

O dĭcŭs Phœbī, ĕt dăpĭbŭs ſŭprēmī
Grātă tĕnēbŭ jŏvĭs, ō lăbŏrŭm
Dūlcĕ lĕnīmĕn, mĭhĭ cŭnqŭe ſālvĕ
Rītĕ vŏcāntĕ.

Celles-là ſont au nombre de vingt-ſix, & c'eſt le rhythme du *Carmen ſæculare*.

Dans quelques autres, ce ſont deux vers aſclépiades, un vers hémihexamètre & un gliconique:

Vītās hĭnnŭlĕō mĕ ſĭmĭlīs, Chlŏĕ,
Quærĕntī păvĭdăm mōntĭbŭs ĭnvĭĭs
Mātrĕm, nōn ſĭnĕ vānō
Aŭrārum ĕt ſĭlŭæ mĕtŭ.

Celles-ci ſont au nombre de ſept; & le rhythme en eſt agréable.

D'autres ſont compoſées de trois aſclépiades & d'un gliconique. Elles ſont au nombre de neuf; & rien de plus harmonieux.

Quāntō quĭſquĕ ſĭbī plūră nĕgāvĕrĭt,
A dīs plūră fĕrēt. Nīl cūpĭēntĭbŭs
Nūdūs cāſtră pĕto; ĕt trānsfŭgă dīvĭtŭm
Pārtēs lĭnquĕrĕ gĕſtĭŏ.

Mais la forme qu'Horace paroît avoir le plus aimée, & qui lui eſt la plus familière, eſt celle où deux vers alcaïques, diviſés comme l'aſclépiade, & terminés de même, mais ayant une iambe, ∪ —, à la place du premier dactyle, ſont ſuivis d'un vers iambique de quatre pieds & demi, & d'un alcaïque formé de deux dactyles & de deux chorées.

Fōrtēs ĕtĕānŭr fortĭbŭs ĕt bŏnĭs:
Eſt ĭn jŭvĕncĭs, ĕſt ĭn ĕquīs pătrŭm
Virtūs; nĕc ĭmbĕllēm fĕrōcēs
Prōgĕnĕrānt ăquīlæ cŏlŭmbăm.

Ces odes ſont au nombre de trente ſept. Le rhythme en eſt majeſtueux, & le poëte y a répandu les penſées & les images avec la plus riche abondance. Ainſi, dans les odes d'Horace, la *Strophe* eſt compoſée de quatre façons différentes;

& avec la plus légère attention de l'oreille, on en diſtinguera le rhythme.

Il en ſera de même des odes en diſtiques; & ſi, parmi les formes qu'Horace leur a données, il en eſt quelques-unes dont l'harmonie n'eſt pas ſenſible à notre oreille, le plus grand nombre a pour nous encore une cadence aſſez marquée: celles, par exemple, qui ſont mêlées d'un vers gliconique & d'un aſclépiade:

Virtutem incolumem odimus;
Sublatam ex oculis quærimus invidi.

Celles auſſi qui ſont compoſées d'un hexamètre & d'un fragment d'hexamètre.

Miſta ſenum ac juvenum denſantur funera: nullum
Sæva caput Proſerpina fugit.

Ou d'un hexamètre & de ſon premier hémiſtiche en dactyle:

Immortalia ne ſperes monet annus, & almum
Quæ rapit hora diem.

Ou d'un vers ïambique de ſix meſures, & d'un vers ïambique de quatre:

Videre feſſoe vomerem inverſum bovee
Collo trahentes languido.

Ou d'un hexamètre & d'un ïambique de quatre pieds:

Nox erat, & cælo fulgebat luna ſereno,
Inter minora ſidera.

Ou d'un hexamètre & d'un ïambique pur:

Barbarus heu cineres inſiſtet victor, & urbem
Equus ſonante verberabit ungulâ.

Mais ce qui ne laiſſe pas d'être une énigme pour nous, & ce qui nous ſemble une négligence inexplicable dans un poëte auſſi attentif qu'Horace, & auſſi habile à donner à ſes vers lyriques tous les charmes de l'harmonie; c'eſt de voir, même dans les odes qu'il a diviſées en quatrains, le ſens enjamber à tout moment d'une *Strophe* à l'autre, ſans qu'il ait cru devoir ſe donner aucun ſoin de les couper par des repos.

Tantôt la phraſe commencé à la fin ou au milieu d'une *Strophe*, & va ſe terminer au milieu ou à la fin de l'autre. Tantôt le vers, & quelquefois le mot, qui devroit clorre en même temps la penſée & le rhythme, & qui manque à la *Strophe* pour en fixer le ſens, ſe trouve jeté & iſolé au commencement de la *Strophe* ſuivante:

. . . . . Valet ima ſummis
Mutare, & inſignem attenuat Deus,
Obſcura promens: hinc apicem rapax
Fortuna, cum ſtridore acuto,
Suſtulit; hic poſuiſſe gaudet. L. 1, Od. 35.
. . . . . Quid nos dura refugimus
Ætas? quid intactum nefaſti
Liquimus? Unde manum juventus —
Metu deorum continuit? quibus —
Pepercit aris? . . . . . L. 1, Od. 35.
Auſa eſt jacentem viſere regiam
Vultu ſereno, fortis & aſperas
Tractare ſerpentes, ut atrum
Corpore combiberet venenum, —
Deliberatâ morte ferocior. L. 1, Od. 35.
Olim juventas & patrius labor
Nidis laborum propulit inſcium:
Vernique jam nimbis remotis,
Inſolitoe docuêre niſus —
Venti paventes. L. 4, Od. 4.

Dans les odes même où la *Strophe* eſt compoſée de trois vers aſclépiades & d'un glieonique, & dont par conſéquent la coupe eſt ſi marquée par le rhythme, le ſens ne laiſſe pas d'enjamber d'une *Strophe* à l'autre ſans aucune ſuſpenſion.

Nos, Agrippa, neque hæc dicere nec gravem
Pelidæ ſtomachum cedere neſcii, —
Tenues grandia. L. 1, Od. 6.
Quam virgâ ſemel horridâ, —
Non leviter precibus fata recludere,
Nigro compulerit Mercurius gregi. L. 1, Od. 25.

Enfin, juſques dans l'Ode ſaphique, où la *Strophe* eſt encore plus détachée par la clôture de l'adonique, vous trouverez le même enjambement.

. . . . Quorum ſimul alba nautis
Stella refulſit, —
Defluit ſaxis agitatus humor . . . . L. 1, Od. 12.
. . . . Ego apis matinæ
More modoque —
Grata carpentis thyma per laborem
Plurimum, &c. L. 4, Od. 2.
Ceſſit immanis tibi blandienti
Janitor aulæ —
Cerberus. L. 3, Od. 11.
Neve te noſtris vitiis iniquum
Ocior aura —
Tollat. L. 1, Od. 2.

J'ai cru expliquer ailleurs cette négligence, en diſant qu'Horace ne chantoit pas ſes odes, & que l'enjambement ne bleſſoit pas l'oreille dans la ſimple récitation. Mais il eſt bien sûr que Pindare & Sapho chantoient leurs odes ſur la lyre; & ils s'y ſont permis ce même enjambement. Il eſt à croire que, dans les retours périodiques de l'air, la liaiſon étoit ſi facile & le paſſage ſi rapide, qu'il

n'y falloit aucun repos. Quoiqu'il en ſoit, l'Ode françoiſe ne s'eſt point donné cette licence ; & à la fin des *Strophes*, le ſens eſt terminé. *Voyez* STANCE.

Une autre énigme pour notre oreille, c'eſt l'étrange diverſité des nombres dont les vers lyriques anciens étoient compoſés ; & le mélange non moins ſingulier qu'on faiſoit de ces vers, ſi différents de meſure & de rhythme.

On vient de voir, dans les mêmes vers, le ſpondée, l'iambe, le dactyle, le choriambe, pêle-mêle employés. Comment des meſures de trois, de quatre, de ſix temps, pouvoient-elles aller enſemble & former un chant régulier ? On vient de voir des *Strophes* compoſées de vers dactyliques & de vers iambiques ; comment le mouvement de l'un n'étoit-il pas rompu, contrarié par l'autre ? Les Anciens n'avoient-ils donc pas le ſentiment de la meſure & du mouvement comme nous ? Ils l'avoient ſi bien, que leur vers heroïque en eſt un modèle accompli. Ne nous fatiguons pas à vouloir, de ſi loin & à travers tant de nuages, expliquer comment s'allioient leur Poéſie & leur Muſique. Celle-ci nous eſt inconnue ; & l'autre, par le vice d'une prononciation exceſſivement altérée, ne peut être ſentie que très confuſément du côté du nombre & du mètre. Ce qu'il nous importe de connoître d'Horace, & d'imiter, s'il eſt poſſible, c'eſt la préciſion, la rapidité, la plénitude de ſon ſtyle ; cette *curieuſe facilité*, comme dit Quintilien, dans le choix des mots qu'il emploie ; le précieux de ſa couleur, toujours vraie & toujours brillante ; & ſurtout cette merveilleuſe affluence de penſées, de ſentiments, d'images, de tableaux variés, qui font de ſes poéſies lyriques l'un des plus beaux & des plus riches monuments de l'antiquité. (*M. MARMONTEL.*)

MÉTHODE

Pour diriger les Lecteurs dans l'etude de la Grammaire & de la Littérature.

I.

Tableau méthodique pour la Grammaire.

« Il n'y a rien, dit Quintilien, par où le Dieu » ſuprême, père de la nature & créateur du monde, » nous ait plus diſtingués du reſte des animaux, » que par le don de la parole, & *conſéquemment* » par la raiſon ſurtout, qui nous aſſocie avec la » Divinité ». *Deus ille princeps, parens rerum fabricatorque mundi, nullo magis hominem ſeparavit à cæteris . . . . animalibus, quam dicendi facultate . . . . . Rationem* igitur *nobis præcipuam dedit, ejuſque nos ſocios eſſe cum diis immortalibus voluit.* (Ioſt. orat. II. 16.)

Mais cette raiſon, dont la poſſeſſion ſeule nous élève ſi fort au deſſus des brutes, dont l'abus, malheureuſement trop fréquent, nous ravale & nous met bien au deſſous de ces ſtupides animaux, & dont le bon uſage nous égale preſque aux eſprits céleſtes, à quoi nous ſerviroit-elle, comment ſe manifeſteroit-elle en nous, ſi nous n'avions la faculté d'exprimer nos penſées par la parole? *Sed ipſa ratio neque tam nos juvaret, neque tam eſſet in nobis manifeſta, niſi, quæ concepiſſemus mente, promere etiam loquendo poſſemus... Homines quibus negata vox eſt quantulum adjuvat animus ille cœleſtis!* (Ibid.)

Et cette faculté précieuſe de la parole, comment les hommes viendront-ils à bout de la mettre en exercice? comment imagineront-ils d'analyſer leurs penſées, d'y diſtinguer différentes eſpèces d'idées, d'en diſcerner les diverſes relations, de déſigner tous ces aſpects par autant d'eſpèces de mots, de convenir unanimement des ſignifications néceſſairement arbitraires qu'ils jugeront à propos d'y attacher? C'eſt une queſtion que Quintilien réſout en deux mots très-énergiques: « Car qui » doute, dit-il, que les hommes, dès l'inſtant » de leur création, n'ayent reçu un langage de la » nature même? » Et il en conclut que c'eſt à la nature qu'eſt due la première langue. *Nam cui dubium eſt, quin ſermonem, ab ipſâ rerum naturâ geniti, protinùs homines acceperint?... Initium ergo dicendi dedit natura.* (Ibid.)

La nature & le Dieu ſouverain, créateur du monde, ſont évidemment la même choſe dans le langage de Quintilien. Mais comment cet homme, rhéteur de profeſſion & ſeulement philoſophe par une ſorte d'inſtinct, a-t-il pu, à travers les illuſions & les ténèbres du paganiſme, pénétrer en quelque manière dans le Conſeil de Dieu? comment a-t-il pu y découvrir la véritable origine du langage, que des philoſophes modernes ont méconnue à la clarté même des lumières de la Révélation?

Une remarque importante à faire, c'eſt que ce don précieux de la parole a été accordé à l'homme excluſivement: quelque sûr que paroiſſe l'inſtinct des autres animaux; quelque perſpicacité, quelque fineſſe, quelque ruſe, quelque tenue même qu'il nous ſemble voir dans leurs procédés; dès là qu'ils ne peuvent ſe communiquer leurs penſées, dès là qu'ils ſont muets, ils ſont privés de la raiſon: *Quia carent ſermone quæ id faciunt, muta atque irrationabilia vocantur.* (Quintil. ibid.) L'adjectif Ἄλογος a cette double ſignification, *privé de la parole & privé de la raiſon, mutus & irrationalis*; parce que le même mot Λόγος ſignifioit en grec *Parole* & *Raiſon*: eh qu'eſt-ce en effet que la Parole, ſi ce n'eſt la Raiſon rendue ſenſible?

Mais quelle a été l'intention du Créateur, en accordant excluſivement à l'homme le don de la Parole? Il n'eſt pas poſſible de s'y méprendre, à moins de fermer volontairement les yeux à la lumière. Outre que la Parole ne convient & ne peut convenir qu'à des êtres doués de raiſon, cette faculté ſeroit même

même inutile à un être raiſonnable qui ne communiqueroit avec aucun autre ; il eſt inutile de parler quand on eſt ſeul : l'homme n'eſt donc pas fait pour vivre ſeul & iſolé, & c'eſt ainſi que Dieu lui-même en a jugé. « Il n'eſt pas bon que l'homme » ſoit ſeul, faiſons-lui un aide ſemblable à lui » ; *Non eſt bonum eſſe hominem ſolum, faciamus ei adjutorium ſimile ſibi.* (Geneſ. *ij.* 18.) Voilà notre deſtination bien marquée ; la ſociabilité, & l'obligation de nous entr'aider.

Ils étoient donc en délire, les philoſophes qui ont recherché avec tant de peine, dans des hypothèſes plus abſurdes les unes que les autres, l'origine, le fondement, & les commencements de la ſociété parmi les hommes : la volonté du Créateur en eſt l'origine, le beſoin qu'a l'homme du ſecours de ſes ſemblables en eſt le fondement, les commencements en remontent juſqu'à la création du premier homme & de la première femme, la charité en eſt le lien néceſſaire, le langage donné excluſivement à l'homme en eſt tout à la fois l'inſtrument & la preuve.

L'inſtrument de la charité univerſelle, du bonheur des hommes dans la ſociété ! Nous avons donc le plus grand intérêt d'approfondir la nature du langage, d'en étudier le méchaniſme, d'en reconnoître les principes fondamentaux & les règles eſſencielles. On a tâché, dans ce Dictionnaire, de les développer d'une manière lumineuſe, de les diſcuter avec exactitude, & de les apprécier avec juſteſſe. Mais l'ordre alphabétique n'ayant pas permis de les préſenter ſous le point de vûe lumineux d'une diſpoſition ſyſtématique, on va y ſuppléer ici par un Tableau méthodique, qui indiquera la manière de lire de ſuite, comme un Traité didactique, tous les Articles relatifs à la GRAMMAIRE : les principales diviſions y ſeront marquées, de manière à diſtinguer nettement les diverſes parties du ſyſtême grammatical, à indiquer la ſubordination des uns à l'égard des autres, & à former un enſemble d'où réſultera une plus grande maſſe de lumière.

POINT DE VÛE GÉNÉRAL.

GRAMMAIRE. On trouvera dans cet Article un tableau analytique de cette ſcience, qui ſuffiroit peut-être pour diriger les Lecteurs dans l'étude raiſonnée de ſes principes, ſi la compoſition des Articles ſuivants n'avoit pas agrandi les vûes & augmenté la matière. Le Tableau qui va ſuivre ſera plus exact & plus complet ; mais il eſt toujours bon de jeter ſur celui-ci un coup d'œil préliminaire. *Tom. II, pag.* 189

GRAMMAIRIEN 198

I. DIVISION.

Parole prononcée ou écrite.

VOIX. *Méchaniſme de la parole. Tom.* III, *p.* 634
VOIX DES ANIMAUX. 639
VOIX DES OISEAUX. 641
VOIX DES QUADRUPÈDES. 642

I. Éléments de la parole.

VOIX. 643
VOYELLE. 647
A. I. 1
E. 646
I. II. 275
Y. III. 659
O. II. 677
AU. I. 274
EAU. 650
EU. II. 38
U. III. 591
ARTICULATION. I. 256
MOUILLÉ. II. 586
CONSONNE. I. 471
NASALE. II. 620
NASALITÉ. 623
M. II. 511
N. 610
LIQUIDE. 475
L. 393
R. III. 275
LABIALE. II. 396
B. I. 285
P. II. 744
V. III. 615
F. II. 64
LINGUALE. 474
D. I. 534
T. III. 487
G. II. 138
K. 390
Q. III. 267
C. I. 335
Z. III. 659
S. 352
J. II. 380
GUTTURALE. 200
SIFFLANTE. III. 462

	Tom.	pag.
MUET (*art.* I.)	II.	605
Schéva.	III.	374
PARAGOGIQUE	II.	758
EUPHONIQUE.		43
LETTRES.		461
MAJUSCULE.		514
MINUSCULE.		553
UNCIALE.	III.	592
CARACTÈRE.	I.	342
RUNE ou RUNIQUE.	III.	350
SAMARITAIN.		355
Anti-figma.	I.	200
Alpha.		140
ALPHABET.		142
Alphabétique.		145
II. Combinaison de ces Éléments.		
SYLLABE.	III.	466
DIPHTHONGUE.	I.	623
Auriculaire.		277
Oculaire.	II.	680
TRIPHTHONGUE.	III.	579
BÂILLEMENT.	I.	286
HIATUS.	II.	244
ÉLIDER, ÉLISION.	I.	687
ÉCHTLIPSE.		658
SYNALÈPHE.	III.	474
EUPHONIE.	II.	42
PROSODIE.	III.	255
QUANTITÉ.		268
ACCENT.	I.	46
Apre.		222
Circonflexe (*art.* I.)		395
Grave.	II.	199
Prosodique (*art.* I.)	III.	258
III. Parole écrite.		
ÉCRITURE.	I.	654
ÉCRITURE CHINOISE.		656
ÉCRITURE DES ÉGYPTIENS.		657
HIÉROGLYPHE.	II.	247
BUSTROPHE.	I.	334
TACHÉOGRAPHIE, ou TACHYGRAPHIE,	III.	489
SIGNES. (ÉCRITURE PAR)		406
BRACHYGRAPHIE.	I.	330
POLYGRAPHIE.	III.	167
STÉGANOGRAPHIE.		412
CRYPTOGRAPHIE.	I.	533
CHIFFRE.		387
CLEF.		406
DÉCHIFFRER.		545
IV. Lecture.		
LIRE.	II	476
ÉPELER.	I.	726
ÉPELLATION.		727
ABÉCÉ.		7
Abécédaire.		10
SYLLABAIRE.	III.	465

II. DIVISION.

Parties d'Oraison.

ORAISON. (Gramm.)	II.	711
MOT.		570
MONOSYLLABE,		566
Monosyllabique.		567
DISSYLLABE.	I.	632
TRISSYLLABE, TRISSYLLABIQUE.	III.	579
POLYSYLLABE.		167
HOMONYME.	II.	256
SYNONYME.	III.	480
PARONYME.	II.	766
NÉGATIF (*art.* II.)		634
MOT, TERME. Leur différence.		585
MOT, TERME, EXPRESSION. Leur différence.		586
TERME.	III.	512
I. Mots déclinables.		
DÉCLINABLE (voyez MOT, *art.* I.)	II.	571
NOM.		655
SUBSTANTIF (*art.* I.)	III.	441
Substantifier.		443
Substantivement.		*ibid.*
ABSTRACTIF.	I.	26
Abstraction.		27
Abstraire.		31
Abstraire, Faire abstraction. Leur différence.		*ibid.*
Abstrait.		*ibid.*
Concret.		454
APPELLATIF.		217
COLLECTIF.		407
AUGMENTATIF.		277
DIMINUTIF.		622

Digitized by Google

	Tom.	pag.
GÉNÉRIQUE.	II.	146
PATRONYMIQUE.	III.	35
PRÉNOM.		199
SURNOM.		461
Sobriquet.		399
PRONOM.		228
RELATIF. (*art.* IV.)		302
INDÉFINI (n°. 3.)	II.	329
ADJECTIF.	I.	72
Adjectivement.		88
ARTICLE.	289,	252
Connotatif (n°. 1.)		468
Partitif.	III.	19
Indéfini (n°. 2.)	II.	328
Défini (*art.* I.)	I.	569
Démonstratif (Gramm.)		582
Possessif.	III.	187
Numérique	II.	676
VERBE.	III.	620
Verbal.		618
SUBSTANTIF		442
CONNOTATIF (n°. 2.)	I.	468
Actif.		71
Passif.	III.	21
Neutre (*art.* II.)	II.	654
Transitif.	III.	575
Intransitif.	II.	349
Moyen.		593
Déponent.	I.	589
Relatif (*art.* I, n°. 3.)	III.	300
Imitatif.	II.	299
Inchoatif.		322
Réduplicatif.	III.	290
Fréquentatif.	II.	132
Pronominal.	III.	237
Réciproque, Réfléchi.		380

II. Mots indéclinables.

INDÉCLINABLE.	II.	326
SUPPLÉTIF.	III.	458
PRÉPOSITION.		200
ADVERBE.	I.	91
Adverbial.		101
Adverbialement.		102
Adverbialité.		*ibid.*
Adverbe, Phrase adverbiale. Leur différence.		103

	Tom.	pag.
CONJONCTION.	I.	459
CONJONCTIVE (*art.* I.)		*ibid.*
COPULATIVE.		516
DISJONCTIVE.		629
ADVERSATIVE.		102
CONDITIONNELLE.		455
CONJONCTIF (*art.* II.)		459
ANTÉCÉDENT.		194
INTERJECTION.	II.	352

III. DIVISION.

Syntaxe.

SYNTAXE.	III.	454

I. Éléments de la Syntaxe.

ACCIDENT.	I.	57
GENRE.	I	159
FÉMININ.		91
NEUTRE (*art.* I.)		654
COMMUN.	I.	430
ÉPICÈNE.		728
HÉTÉROGÈNE.	II.	243
NOMBRE.		664
SINGULIER.	III.	327
PLURIEL.		69
DUEL.	I.	644
CAS.		349
OBLIQUE.	II.	678
SUBJECTIF.	III.	425
Nominatif.	II.	674
Vocatif.		633
ADVERBIAL (n°. 5.)		102
Génitif.	II.	255
Datif.		537
COMPLÉTIF.		447
Accusatif.		63
Ablatif.		12
DEGRÉS DE COMPARAISON *ou* DE SIGNIFICATION.		575
POSITIF.	III.	186
COMPARATIF.	I.	432
SUPERLATIF.	III.	444
AMPLIATIF.	I.	154
Ampliation.		*ibid.*
Très.	III.	578

	Tom.	pag.
DÉCLINAISON.	I.	564
Parisyllabe.	II.	763
Imparisyllabe.		305
Contracte.	I.	508
Paradigme (*art.* I.)	II.	752
Hétéroclite.		243
PERSONNE.	III.	51
TEMPS.		494
Présent.		216
Aoriste.	I.	208
Imparfait.	II.	305
Prétérit.	III.	216
Parfait.	II.	762
Plusque-parfait.	III.	71
Augment.	I.	275
Redoublement.	III.	290
Futur (Gramm.)	II.	134
MODE *ou* MŒUF.		554
Personnel.	III.	52
Indicatif.	II.	329
Impératif.		305
Suppositif.	III.	458
Subjonctif.		427
Optatif.	II.	709
Oblique (n°. 2.)		678
Impersonnel.		308
Infinitif.		330
Gérondif.		165
Supin.	III.	454
Participe.		3
CONJUGAISON.	I.	462
VOIX.	III.	646
Baryton.	I.	298
Circonflexe (*art.* II.)		396
Auxiliaire.		281
Paradigme (*art.* II.)	II.	755
Anomal.	I.	125
Anomalie.		*ibid.*
Irrégulier.	II.	378
Irrégularité.		*ibid.*
Défectif.	I.	569

II. De la Proposition.

PROPOSITION.	III.	241
Attribut.	I.	274
Sujet.	III.	444
Composé.	I.	448
Complexe.		446
Principale.	III.	221
Incidente.	II.	323
Explicative.		56
Déterminative.	I.	597
Oblique (n°. 3.)	II.	679
Interrogative.		345
Optative (1. alin.)		709
Exclamative.		47
Négative (*art.* I.)		634
PÉRIODE.	III.	38
Protase (Gramm.)		263
Apodose.	I.	212

III. Règles de Syntaxe.

IDENTITÉ.	II.	278
CONCORDANCE.	I.	452
DÉTERMINATION.		597
RÉGIME.	III.	292
COMPLÉMENT.	I.	441
GOUVERNER.	II.	285
PHRASE.	III.	54
NÉGATION.	II.	635
PROPRIÉTÉ (*art.* II & III.)	III.	250
Propre (n°. 4.)		248
Termes propres. Propres termes. Leur différence.		526
Impropre (n°. 3.)	II.	315
Barbarisme.	I.	289
Contre-sens.		510
Disconvenance.		626
Rapport vicieux.	III.	277
CORRECTION (*art.* I.)	I.	517
Correct.		516
Incorrection.	III.	326
Solécisme.	III.	402
Contretemps.	I.	511
Antilogie.		197
CLARTÉ, PERSPICUITÉ.		403
Amphibologie.		353
Ambiguïté.		148
Ambigu.		147
Équivoque.		777
Équivoque, Ambiguïté, Double sens. Leur différence.		782
Louche.	II.	492

Digitized by Google

	Tom.	pag.
Louche, Équivoque, Amphibologique. Leur différence.	II.	501
PARÉCHÈSE.		761
ARCHAISME.	I.	223
NÉOLOGISME.	II.	653
NÉOLOGIE.		652
Néologique.		ibid.
Néologue.		653
PURETÉ.	III.	265
PURISME.		ibid.
Puriſte.		266

IV. DIVISION.

Langage figuré.

FIGURE.	II.	108
FIGURES.	III. *Supl.*	672

I. Figures de Diction.

DICTION.	I.	607
MÉTAPLASME.	II.	529

1°. Par Addition.

PROSTHÈSE.	III.	262
ÉPENTHÈSE.	I.	727
Épenthétique.		728
PARAGOGE.	II.	758
Paragogique.		ibid.

2°. Par Soustraction.

APHÉRÈSE.	I.	211
SYNCOPE.	III.	474
Syncoper.		475
APOCOPE.	I.	212

3°. Par Changement.

DIÉRÈSE.		619
CONTRACTION.		508
Craſe.		522
Synecphonèſe, Synchrèſe, Synérèſe, Craſe.	III.	479
MÉTATHÈSE.	II.	530
COMMUTATION.	I.	432
TMÈSE.	III.	534
CONSONNANCE.	I.	470

1°. Consonnance phyſique.

ALLITÉRATION.		133
ASSONNANCE.		266
PLOQUE.	III.	69
Syllepſe	III.	471
Antanaclaſe.	I.	192
PARONOMASE.	II.	766
Proſonomaſie.	III.	259
HOMOIOTELEUTON.	II.	256

2°. Consonnance rationelle.

DÉRIVATION (*art.* II.)	I.	591
POLYPTOTE.	III.	167

II. Figures d'Oraiſon.

ACCEPTION.	I.	56
SENS.	III.	375
TROPE.		580

1°. Par Reſſemblance.

MÉTAPHORE.	II.	524
EMBLÊME.	I.	705, 706, 707
SYMBOLE.	III.	472
DEVISE.	I.	597

2°. Par Correſpondance.

MÉTONYMIE.	II.	547
MÉTALEPSE.		522

3°. Par Connexion.

SYNECDOQUE.	III.	475
ANTONOMASE.	I.	206

III. Figures de Syntaxe.

APPOSITION.		210
PLÉONASME.	III.	67
EXPLÉTIF.	II.	54
EXUBÉRANCE.		63
ELLIPSE.	I.	688
ELLIPTIQUE.		689
RETRANCHEMENT.	III.	320
ZEUGME.		660
Protozeugme.		264
Mézozeugme.	II.	521
Hypozeugme.		271
SYNTHÈSE.	III.	485
ANACOLUTHE.	I.	170
ÉNALLAGE.		711
ANTIPTOSE.		199
SUPPLÉMENT.	III.	456
INVERSION.	II.	359
HYPERBATE.		265
ANASTROPHE.	I.	186

	Tom.	pag.
PARENTHÈSE.	II.	761
Parembole.		*ibid.*
SYNCHISE.	III.	474
HYPALLAGE.	II.	262
IV. Figures d'Élocution.		
ÉLOCUTION (Grammaire.)	I.	690
1°. Par Uoioo.		
POLYSINDÉTON.	III.	167
ADJONCTION.	I.	88
2°. Par Défunioo.		
ASYNDÉTON.		276
DISJONCTION.		629
3°. Par Répétitioo.		
RÉPÉTITION (*art.* II.)	III.	315
Répétitions parallèles.		
ANAPHORE.	I.	185
CONVERSION.		513
Épiphore, Épiſtrophe.		735
COMPLEXION.		447
Simploque.	III.	474
Répétitions antiparallèles.		
RÉDUPLICATION.		290
ANADIPLOSE.	I.	173
CONCATÉNATION.		449
ÉPANADIPLOSE.		725
ANTIMÉTABOLE, ANTIMÉTALEPSE, ANTIMÉTATHÈSE.		197
Antiſtrophe (*art.* I.)		201
Régreſſion.	III.	298
Réverſion.		321
Répétitions vicieuſes.		
RÉPÉTITION. (*art.* I.)		312
PÉRISSOLOGIE.		46
TAUTOLOGIE.		492
Tautologique.		*ibid.*
BATTOLOGIE.	I.	292
REDITE.	III.	290
V. DIVISION.		
Étymologie.		
ÉTYMOLOGIQUE. (ART)	II.	38
ÉTYMOLOGIE.		20

	Tom.	pag.
FORMATION.	II.	113
PRIMITIF.	III.	222
DÉRIVATION (*art.* I.)	I.	591
COMPOSÉ.		443
ATTRACTION.		172
PARTICULE.	III.	14
PRÉPOSITIF.		200
POSTPOSITIF.		199
AFFIXE.	I.	106
RÉDUPLICATIVE.	III.	292
TERMINAISON.		526
INFLEXION.	II.	334
ENCLITIQUE.	I.	712
EUPHONIE.	II.	42
EUPHONIQUE.		43
RACINE.	III.	275
RADICAL.		276
THÈME (*art.* I.		531
INVESTIGATION.	II.	376
ONOMATOPÉE		690
CATACHRÈSE.	I.	357
VI. DIVISION.		
Applicatioo des principes aux Langues.		
ANALOGIE.		174
ANALOGUE, ANALOGIQUE. Leur différence.		182
USAGE.	III.	602
LANGAGE.	II.	397
LANGAGE, LANGUE, IDIOME, DIALECTE, PATOIS, JARGON. Leur différence.		399
DACTYLOLALIE, *ou* DACTILOLOGIE,	I.	535
LANGUE.	II.	400
ANALOGUE.	I.	182
TRANSPOSITIVE.	III.	577
PROPRIÉTÉ (*art.* I.)		249
JARGON.	II.	380
DIALECTE.	I.	601
DORIQUE.		638
ÉOLIEN.		724
IDIOTISME.	II.	280
GRAMMATICAL.		398
Grammaticalement.		*ibid.*
IMITATION.		300
I. Laogues particulières.		
HÉBRAÏQUE (LANGUE). Cet article n'eſt pas à couvert de tout reproche.		218

Digitized by Google

	Tom.	pag.
HÉBRAÏSME.	II.	239
COPTE.	I.	514
GREC.	II.	199
GREC VULGAIRE ou MODERNE.		200
HELLÉNISME.		239
HELLÉNISTIQUE.		240
ACCENT. (*Langue grèque*)	I.	52
ESPRIT.	II.	1
PRÉPOSITIONS GRÈQUES.	I.	355
Figurative.	II.	98
TUDESQUE (LANGUE).	III.	589
ROMANE ou ROMANCE (LANGUE).		346
FRANÇOIS.	II.	124
LANGUE FRANÇOISE.		447
ABONDANCE (Langues).	I.	16
GALLICISME.	II.	144
LANGUE ANGLOISE.		444
LANGUE DES CANTABRES ou BASQUES,		445
LANGUE NOUVELLE.		450
SAMSKRET.	III.	355
PRONONCIATION DES LANGUES.		239
II. Étude des Langues.		
RUDIMENT.		350
RUDIMENTAIRE.		*ibid.*
MÉTHODE.	II.	530
ANALYSE GRAMMATICALE.	I.	184
CONSTRUCTION.		479
THÈME (*art.* II.)	III.	531
TRADUCTION, VERSION.		538
TRADUCTION.		549
DICTIONNAIRE DES LANGUES.	I.	608
APPARAT.		217
LEXIQUE.	II.	472
DICTIONNAIRE, VOCABULAIRE, GLOSSAIRE. Leur différence.	I.	617
III. Orthographe.		
ORTHOGRAPHE.	II.	741
ORTHOGRAPHIQUE.		743
ANALOGIE (Gramm.)	I.	176
NÉOGRAPHISME.	II.	639
NÉOGRAPHE.		*ibid.*
INITIAL.		335
FINAL.		113
MOBILE.		554
QUIESCENT.	III.	273
MUET (*art.* II.).	II.	605
ACCENTUATION.	I.	56
ACCENTUER.		*ibid.*
TRÉMA.	III.	577
DIÉRÈSE.	I.	620
CÉDILLE.		362
APOSTROPHE, s. m.		216
TIRET.	III.	533
PROSODIQUE (*art.* II.)		258
PONCTUATION.		167
POINT.		163
Admiratif	I.	90
Exclamatif.	II.	47
VIRGULE.	III.	633

VII. DIVISION.

Remarques particulières sur la Langue françoise.

I. Noms.		
AMPHIGOURI.	I.	153
GRÂCE.	II.	186
II. Adjectifs.		
AUCUN.	I.	274
CE, CES.		361
GALANT. (Gramm.)	II.	140
HABILE.		205
LE, LA, LES.		456
TOUT, CHAQUE. Leur différence.	III.	537
TOUT, TOUT LE, TOUS LES. Leur différence.		*ibid.*
III. Pronoms.		
ELLE.	I.	688
SOI-MÊME, LUI-MÊME. Leur différence.	III.	402
TU, VOUS. Leur différence.		588
IV. Verbes.		
ACCOUTUMER.	I.	61
AVOIR ACCOUTUMÉ, ÊTRE ACCOUTUMÉ, SÊTRE ACCOUTUMÉ. Leur différence.		62
ACCROIRE.		*ibid.*
FAIRE ACCROIRE, FAIRE CROIRE. Leur différence.		*ibid.*
ACHEVER.		66
FAIRE AIMER DE, FAIRE AIMER À. Leur différence.		211

	Tom.	Pag.
AIMER MIEUX, AIMER PLUS. Leur différence.	I.	112
ALLER.		130
VENIR.	III.	617
VOULOIR.		647
IV. Mots indéclinables.		
AFIN DE, AFIN QUE. Leur différence.	I.	110
AFIN DE, POUR. Leur différence.		*ibid.*
APRÈS.		223
AVANT.		282
AVANT, DEVANT. Leur différence.		283
EMMI.	I.	708
EN, DANS. Leur différence.		710
ÈS.		789
ET.	II.	6
PAS, POINT. Leur différence.	III.	10
VI. Particules & Terminaisons.		
AD.	I.	78
ANTI.		196
ARCHI *ou* ARCH.		224
IL.	II.	285
OIENT.		689
PSEUDO.	III.	265

I I.

TABLEAU MÉTHODIQUE POUR LA LITTÉRATURE.

JE reprendrai encore les réflexions de Quintilien. « Si les dieux, dit ce sage rhéteur, ne » nous ont rien donné de meilleur que l'usage de » la parole; que pouvons-nous trouver de plus » digne de notre application & de nos travaux, » ou en quoi aimerions-nous mieux l'emporter » sur les hommes, qu'en ce qui les rend eux-» mêmes supérieurs aux autres animaux »? *Si nihil à diis oratione melius accepimus; quid tam dignum cultu ac labore ducamus, aut in quo malimus præstare hominibus, quam quo ipsi homines ceteris animalibus præstant?* (Instit. orat. II. 16.) Car sans parler de bien d'autres avantages, « n'est-ce pas, dit-il, une belle chose, » de pouvoir, par la faculté de penser & de parler » commune à tous les hommes, vous élever à » un tel degré de mérite & de gloire, que, sem-» blable à Périclès, vous paroissiez moins parler » & discourir que lancer des éclairs & des foudres »? *Nonne pulchrum vel hoc ipsum est, ex communi intellectu verbisque quibus utuntur omnes tantum assequi laudis & gloriæ, ut, non loqui & orare, sed, quod Pericli contigit, fulgurare ac tonare videaris?* (Ibid.)

Ajoutons ici l'éloge que Cicéron fait des Lettres dans son beau Discours pour le poète Archias (*vij.* 16.) « Les Lettres, dit-il, sont l'ali-» ment de la Jeunesse, le charme de la Vieillesse; » un ornement dans la prospérité, une ressource » & une consolation dans l'adversité; elles nous » récréent dans nos maisons, elles ne nous embar-» rassent point au dehors; elles veillent la nuit » avec nous, elles nous suivent dans nos voyages, » elles nous accompagnent aux champs ». *Hæc studia Adolescentiam alunt, Senectutem oblectant; secundas res ornant, adversis perfugium ac solatium præbent; delectant domi, non impediunt foris; pernoctant nobiscum, peregrinantur, rusticantur.*

Voilà, ce semble, des motifs suffisants pour faire désirer un Tableau méthodique des Articles relatifs à la LITTÉRATURE compris dans les trois volumes de cet ouvrage. Nous allons tâcher de satisfaire ce juste désir.

I. DIVISION.

Du Style.

	Tom.	Pag.
STYLE.	III.	413, 417

I. Figures de Style.

1°. Par Développement.

EXPOLITION.	II.	56
MÉTABOLE.		121
Synonymie (*art.* II.)	III.	484
Synathroïsme.		474
CONGLOBATION.	I.	457
Distribution.		633
Énumération.		724
Athroïsme.		870
PÉRIPHRASE.	III.	44
Circonlocution.	I.	397
Circonlocution, Circuït, Périphrase. Leur différence.		*ibid.*
ANTONOMASE.		206
SUSPENSION.	III.	463
Sustentation.		465
DESCRIPTION.	I.	596
Chronographie.		395
Topographie.	III.	537
Prosopographie.		259
Éthopée.	II.	7
Portrait.	III.	182, 183
Tableau.		489
Hypotypose.	II.	270
Diatypose.	I.	607
Définition.		570, 571
Image.	II.	294
Parallèle.		758

2°. Par Raisonnement.

EXAGÉRATION.		45
Auxèse.	I.	281
EXTÉNUATION.	II.	61
Tapinose.	III.	491
COMMUNICATION.	I.	432
CONCESSION.		451
Parhomologie.	II.	762
Paromologie.		766
PROLEPSE.	III.	222
Antéoccupation.	I.	194
Occupation.	II.	679
Préoccupation.	III.	199
SUBJECTION.	III.	425
Hypobole.	II.	270
ÉPIPHONÈME.	I.	734

3°. Par Combinaison.

COMPARAISON.		435, 436
SIMILITUDE.	III.	390
Antapodose.	I.	193
ALLÉGORIE.		119
DISSIMILITUDE.		631
ANTITHÈSE.		201
HYSTÉROLOGIE.	II.	271
ANTIMÉTALEPSE.	I.	197
PARADOXISME.	II.	757
ALLUSION.	I.	134
Annomination.		191
GRADATION.	II.	188
Clymax.	I.	406
PARADIASTOLE.	II.	749
Assimilation.	I.	266

4°. Par Fiction.

HYPERBOLE.	II.	268
Hyperbolique.		269
LITOTE.		477
Diminution.	I.	623
INTERROGATION.	II.	346
DUBITATION.	I.	643
Aporie.		213
PRÉTÉRITION *ou* PRÉTERMISSION.	III.	216
RÉTICENCE.		312
Précision (Gramm.)		196
Aposiopèse.	I.	214
INTERRUPTION.	II.	349
DIALOGISME.	I.	602
ÉPANORTHOSE.		725
ÉPITROPE.		751
PARRHÉSIE.	II.	767
IRONIE.	376. III. *Supl.*	706
Antiphrase.	I.	199
Contrevérité.		511
Mimèse.	II.	563
Chleuasme.	I.	388
Astéisme.		258
Charientisme.		385
Sarcasme.	III.	360
Myctérisme.	II.	619

	Tom.	Pag.
5°. Par Mouvements.		
COMMINATION.	I.	430
DÉPRÉCATION.		590
Obsécration.	II.	679
EXCLAMATION.		47
OPTATION.		710
IMPRÉCATION.		312
SERMENT.	III.	386
APOSTROPHE, *f. f.*	I.	214
PROSOPOPÉE.	III.	259
Anthropologie.	I.	195
Anthropopathie.		196
II. Qualités du Style.		
EXPRESSION.	II.	58
ÉLOCUTION (Belles-Lettres.)	I.	690
DICTION (Belles-Lettres.)		607
Élocution, Diction, Style. Leur différence.		698
ANALOGIE (Belles-Lettres.)		180
Disparate.		630
Convenances.		511
Bienséances.		325
VÉRITÉ RELATIVE.	III.	616
TON.		534
Brillant.	I.	331
Fleuri.	II.	117
Gracieux.		187
Figuré.		110
Familier.		83
Burlesque.	I.	331
Jargon.	II.	381
SUBLIME (*Style.*)	III.	434, 438
SIMPLE.		394
Simplicité.		396
TEMPÉRÉ.		492
ÉLÉGANCE.	I.	674
AMÉNITÉ.		148
NOBLESSE.	II.	657
NATUREL.		631
NAÏF.		612
Naïf, Naturel. Leur différence.		614
La Naïveté, Une Naïveté. Leur différence.		615
FACILITÉ.		81
Facile.		80

	Tom.	Pag.
DÉLICATESSE.	I.	580
FINESSE.	II.	113
Finesse, Délicatesse. Leur différence.	II.	115
Fin, Délicat. Leur différence.		113
GRÂCE.		186
Gracieux,		187
ABANDON.	I.	5
ABONDANCE. (Belles-Lettres.)		20
MOUVEMENTS DU STYLE.	II.	590
Chaleur.	I.	373
Contraste.		509
Apostrophe.		215
Comparaison.		436
Image.	II.	288
Esquisse.		5
Épithète.	I. 746. III. *Supl.*	670
Application.		218
Allusion.		138
Jeu de mots.	II.	381
Pointe.	III.	165
Plaisanterie.		62
Mot (Bon).	II.	585
Figures.	III. *Supl.*	672
PROPRIÉTÉ. (*art.* IV.)	III.	250
ANACRÉONTIQUE.	I.	171
MAROTIQUE.	II.	516
III. Du Style quant à la Diction.		
CLARTÉ DU DISCOURS.	I.	402
Correctif.		516
PRÉCISION. (Littérat.)	III.	196
Précis, Concis. Leur différence.		195
Précis, Succinct, Concis. Leur différence.		*ibid.*
Laconisme.	II.	397
Laconique, Concis. Leur différence.		*ibid.*
EMPHASE.	I.	708
ÉNERGIE.		713
Énergie, Force.		*ibid.*
TUTOIEMENT.	III.	590
TRANSITION.		576
HARMONIE DU STYLE.	II.	210
HIATUS.		246
ARTICULATION.	I.	264
NASALE.	II.	621
MUET.		602

Digitized by Google

	Tom.	Pag.
ACCENT.	I.	54
PROSODIE.	III.	257
SONS (ACCORD DES).		406
RHYTHME.		335
NOMBRE.	II.	668, 670
CADENCE.	I.	339
PROSE	III.	254
Prosateur.		*ibid.*
PÉRIODE.	III.	40
Périodique.		44
ÉLÉGANCE.	I.	674
USAGE.	III.	607

IV. Vices du Style.

AFFECTATION.	I.	104
AMPOULÉ.		162
BAS.		208
DIFFUS.		621
Verbeux.	III.	626
Verbiage.		*ibid.*
PROLIXE.		223
Prolixité.		*ibid.*
BRACHYLOGIE.	I.	330
CONCETTI.		451
AMBAGES.		147
GALIMATIAS.	II.	141
PHÉBUS.	III.	53
Galimatias, Phébus. Leur différence.		
	II.	143
CÉNISME.	I.	362
DATISME.		544
CACOPHONIE.		338
MONOTONIE.	II.	567

II. DIVISION.

Versification.

I. Versification françoise.

VERS.	III.	627
Alexandrin.	I.	119
RIME.	III.	337
Rimailleur.		*ibid.*
Riméur.		340
BLANCS (VERS).	I.	326
ASSONNANCE.		267
Assonnant.		268
CÉSURE.		363
HÉMISTICHE.	II.	240
ENJAMBEMENT.	I.	715
CHEVILLE.		386
HIATUS.	II.	246
LICENCE.		472
DISTIQUE.	I.	632
QUATRAIN.	III.	272
Tétrastique.		528
SIXAIN.		399
STROPHE.	*Supl.*	413.
STANCE.	*Supl.*	411.

II. Versification grèque & latine.

1°. Des Pieds.

MÉTRIQUE (ART).	II.	552
PIED.	III.	16
Pyrrhiche ou Pyrrhique		266
Trierache ou Tribraque.		578
Iambe.	II.	276
Chorée.	I.	394
Trochée.	III.	572
Dipyrrhiche ou Dippyrrhique.	I.	626
Procéleusmatique.	III.	222
Spondée.		411
Dactyle.	I.	534
Anapeste.		185
Antidactyle.		197
Amphibraque.		154
Brachychorée.		330
Amphimacre.		153
Crétique.		529
Bacche.		286
Antibacchique.		197
Palimbacchique.	II.	745
Pæon.		*ibid.*
Antispaste.	I.	201
Choriambe.		394
Dijambe.		622
Dichorée.		607
Ditrochée.		634
Molosse.	II.	566
Épitrite.	I.	751
Dispondée.		630

2°. Des Vers.

MÉTRIQUE. (VERS)	II.	552
Hexamètre.		243

	Tom.	Pag.
Spondaïque.	III.	411
Dactylique.	I.	535
PENTAMÈTRE.	III.	35
IAMBIQUE.	II.	276
Dimètre.	I.	622
Trimètre.	III.	579
Tétramètre.		528
Scazon.		371
Acatalecte ou *Acatalectique.*	I.	46
Catalecte ou *Catalectique.*		360
Brachycatalecte ou *Brachycatalectique.*		330
Hypercatalectique ou *Hypermètre.*	II.	269
MIMIAMBE.		553
HENOÉCASYLLABE.		242
Phaleuce ou *Phaleuque.*	III.	53
Saphique.		359
ADONIQUE ou ADONIEN.	I.	90
ANAPESTIQUE.		185
ALCAÏQUE.		118
CHORAÏQUE.		393
Trochaïque.	III.	580
ARCHILOQUIEN.	I.	224
ALCMANIEN.		118
ASCLÉPIADE.		265
FALISQUE ou PHALISQUE.	II.	83
GALLIAMBE, GALLIAMBIQUE.		144
GLYCONIEN.		268
PANCRATIEN.		746
PHÉRÉCRATE ou PHÉRÉCRATIEN.	III.	54
PRODOIQUE.		241
RHOPALIQUE.		335
PALINDROME.	II.	745
SATURNIEN.	III.	370
CRÉMENT.	I.	522
CÉSURE.		364
TRIHÉMIMÈRE.	III.	579
HEPHTHÉMIMÈRE.	II.	242
HENNÉHÉMIMÈRE.		*ibid.*
SYSTOLE.	III.	487
SCANDER.		371

3°. De quelques poèmes anciens.

ABEILLES.	I.	10
ANTISTROPHE (*art.* II.)		201
ÉPODE.		752
ÉPIBATÉRION.		728
ÉPICÉDION.		752
PÆAN.	II.	744
TÉTRALOGIE.	III.	526
POÉSIE DES HÉBREUX.		134
BARDE *ou* BAIRD.	I.	289
BARDIT.		293

III. DIVISION.

Poésie.

I. Principes généraux.

POÉSIE.	III.	111, 131
POÉSIE PROVENÇALE.		136
TROUBADOURS.		586
TROUVÈRE.		588
POÈME.		72
POÉTIQUE.		156
POÈTES (LIBERTÉ DES).		*ibid.*
POÈTE.		137. *Supl.* 716
POÈTE COURONNÉ.		152
IMPROVISATEUR.	II.	315
GÉNIE.		148, 151, 153
GÉNIE, ESPRIT. Leur différence.		153
GÉNIE, GOÛT, SAVOIR. Leur différence.		154
GÉNIE, TALENT. Leur différence.		155
IMAGINATION.		295, 297
ENTHOUSIASME.	I.	717, 720, 722.
	III. *Supl.*	665
ÉLOQUENCE POÉTIQUE.	I.	703
STYLE. (POÉSIE OU)	III.	423.
POÉTIQUE. (STYLE.)		163.
POÉTIQUE. (HARMONIE)		162
PROSAÏQUE.		252
INVENTION (Poésie.)	II.	354
INCIDENT.		322
PLAN.	III.	65
SYSTÊME.		486
ATTENTION.	I.	272
FICTION.	II.	92
PERSONNAGE ALLÉGORIQUE.	III.	50
PERSONNIFIER, PERSONNALISER. Leur différence.		*ibid.*
MERVEILLEUX.	II.	518
VRAISEMBLANCE.	III.	648
ILLUSION.	II.	285
CONTINUITÉ.	I.	508
BEAU.		300
BEAU, JOLI. Leur différence.		321
BONTÉ.		318

Digitized by Google

	Tom.	Pag.
INTÉRÊT.	II.	339, 340
Intéressant.		338
MŒURS.		557
PATHÉTIQUE.	III.	29
PASSIONS.		23
RHAPSODIE.		323
Rhapsodes.		322
PIÈCE.		55
II. Épopée.		
POÈME CYCLIQUE.		27
ÉPOPÉE.	I.	752
Poème épique.	735. III.	82
FABLE.	II.	72
ACTION.	I.	72
INTRIGUE.	II.	349
ÉPISODE.	I.	734
Épisodique.		737
EXPOSITION.	II.	57
NARRATION.		615
Récit poétique.	III.	282
DESCRIPTION.	I.	503
Définition.		572
SITUATION.	III. *Supl.*	397.
RECONNOISSANCE.		288
RÉVOLUTION.		321
DÉNOUEMENT.	I.	585
ACHÈVEMENT.		65
MORALITÉ.	II.	568
POÈME EN PROSE.	III.	112
III. Poésie dramatique.		
SPECTACLES.		409
POÈME DRAMATIQUE.		29
Drame.	I.	639
Dramatique.		*ibid.*
Sujet.	III.	444
Acte.	I.	68
Entr'acte.		723
Unités *d'action, d'intérêt, de temps, de lieu.*	III.	593, 596
Protase.		263
Protatique.		264
Épitase.	I.	744
Catastrophe.		360
Confident.		456
Dialogue poétique.		604

	Tom.	Pag.
Aparté.	I.	211
Soliloque.	III.	405
Éloquence poétique.		703
Récit dramatique.	III.	283
Chœur.	I.	388
DÉCLAMATION THÉATRALE.		556
Déclamation notée.		551
DÉCORATION.		556
Parterre.	III.	1
Cabale.	I.	337.
COMÉDIEN.		427
Acteur, Comédien. Leur différence.		71
Personnage, Rôle. Leur différence.	III.	50
TRAGÉDIE.		551, 561
Chœur.	I.	388, 390
COMÉDIE.	I.	412
Prologue.		224
Intrigue.	II.	351
Comique.	I.	428
Ridicule.	III.	336
Plaisant.		59.
Épilogue.	I.	733
SOTISE *ou* SOTIE.	III.	408
MIME.	II.	552
Parade.		750
COMEDIE SAINTE.	I.	412
Moralités.	II.	570
Pantomime.		746
Histrion.	II.	255.
Farce.		86
THÉATRE ITALIEN.	III.	528
Arlequin.	I.	226
PARODIE.	II.	763, 764
POÈTE COMIQUE.	III.	149
Satire dramatique.		370
IV. Poésie lyrique.		
LYRIQUE.		502
Poésie lyrique.	III.	134
ODE.	II.	680
HYMNE.		258
Poème séculaire.	III.	112
Hymnographe.	II.	262
Hymnode.		261
CANTIQUE.	I.	340
CANTATE.		*ibid*
DITHYRAMBE.		633
Dithyrambique.		634

Digitized by Google

	Tom.	Pag.
ROMANCE.	III.	346
CHANSON.	I.	376
Brunette.		331
HYMÉNÉE.	II.	158
Épithalame.	I.	744
POÈME GÉNÉTHLIAQUE.	III.	94
POÈME LYRIQUE.		*ibid.*
OPÉRA.	II.	693, 703
Intermède.		345
Opéra comique.		708
Opéra italien.		709
Féerie.		91
Fées.		90
Chant.	I.	379
Chanteur. Chantre. Leur différence.		384
Récitatif.	III.	284
Air.	I.	112
Ariette.		225
Duo.		644
Chœur d'Opéra.		391
Prologue.	III.	224
Canevas.	I.	340
Comédie-Ballet.		426
Fête.	II.	492
Concert spirituel.	I.	450
Oratorio.	II.	739
POÈTE LYRIQUE.	III.	154
JEUX.	II.	383
Scène.	III.	371
Scénique.		372
V. Poésies diverses.		
DIDACTIQUE.	I.	617
Poème didactique.	III.	77
Philosophique.		112
DESCRIPTIF.	I.	592
ÉPITRE.		748
SATIRE.	III.	360, 363
Discours. (Belles-Lettres.)	I.	618
ÉGLOGUE.		667 & *s.*
Pastorale. (Poésie.)	III.	26
Idylle.	II.	284
Bergeries.	I.	323
Poète Bucolique.	III.	149
ÉLÉGIE.	I.	678
Élégiaque.		681
APOLOGUE.		212
Allégorie.		319

	Tom.	Pag.
Parabole, Allégorie. Leur différence	II.	749
Allégorique.	I.	129
Fable.	II.	64
Conte.	I.	504
Récit de l'Apologue.	III.	282
Récit fabuleux.		284
Conte, Fable, Roman. Leur différence.	I.	506
Fabliaux.	II.	73
ÉPIGRAMME.	I.	728, 732
MADRIGAL.	III.	*Supl.* 708
IMPROMPTU.	II.	313
GALANT (Belles-Lettres.)		140
BOUQUET.	I.	329
SONNET.	III.	*Supl.* 721
RONDEAU.		347
Rondeau simple.		*Ibid.*
Rondeau redoublé.		348
TRIOLET.		579
BALLADE.	I.	288
Palinod.	II.	746
ÉPITAPHE.	I.	742
ÉNIGME.		713
LOGOGRYPHE.	II.	495
CHARADE.	I.	384
IV. DIVISION.		
Rhétorique.		
I. Vûes générales.		
RHÉTORIQUE.	III.	324, 325
Rhéteur.		324
Partition.		20
ÉLOQUENCE.	I. 701. III.	*Supl.* 661
Conviction, Persuasion. Leur différence.	I.	513
Disert, Éloquent. Leur différence.		628
PASSIONS (Rhét.)	III.	21
Silence (art. orat.)		390
INSINUATION.	II.	337
Insinuer, Persuader, Suggérer. Leur différence.		338
MÉTHODE. (Arts & Sciences.)		546
EUPHÉMISME.		39
PRÉCAUTIONS ORATOIRES.	III.	191
AMPLIFICATION.	I.	154, 159
Chrie.		394
DÉFINITION.		571
Description.		593

	Tom.	Pag.
PORTRAIT. (Belles-Lettres.)	III.	183
CIRCONSTANCES.	I.	398
PENSÉE.		35
ORATEUR	II. 715,	720
ORATEURS GRECS.		721
ORATEURS ROMAINS.		730

II. Principes particuliers.

ORAISON. (Rhétorique.)		712
HARANGUE.	II.	206
DISCOURS.	I.	627
HARANGUE, DISCOURS, ORAISON. Leur différence.	II.	209
QUESTION.	III.	272
DÉLIBÉRATIF.	I. 575,	576
DÉMONSTRATIF.		582
JUDICIAIRE.	II.	387
CHAIRE (ÉLOQUENCE DE LA).	I.	365
PRÉDICATION, SERMON. Leur différence.	III	198
BARREAU.	I.	294
INVENTION. (Éloquence.)	II.	358
LIEUX COMMUNS EN LITTÉRATURE.		473
TOPIQUE.	III.	536
DISPOSITION.	I.	630
EXORDE.	II.	49
DIVISION.	I.	635
NARRATION ORATOIRE.	II.	620
RÉCIT.	III.	281
RÉCIT ORATOIRE.		282
PREUVE.		217
EXEMPLE.	II.	48
CONFUTATION.	I.	457
RÉFUTATION.	III.	291
Réponse, *Réplique*, *Repartie*. Leur différence.		316
PÉRORAISON.		47
Anacéphaléose.	I.	170
DÉCENCE. [Rhét.)		545
DÉCENCE, DIGNITÉ, GRAVITÉ. Leur différence.		*ibid.*
DÉCLAMATION. (Éloquence.)		547
PRONONCIATION.	III. 238,	*bis.*
CÉLOSTOMIE	I.	362
PLATIASME.	III.	66

III. Différents genres de Compositions.

DÉCLAMATION. (Rhét.)	I.	549
DÉCLAMATEUR.		547
ORAISON FUNÈBRE.	II. 713, 714. III.	*Supl.* 714
ÉLOGE.	I.	639
ÉLOGES ACADÉMIQUES.		*ibid.*
ÉLOGE, LOUANGE. Leur différence.		700
ÉPISTOLAIRE.		738
LETTRE, ÉPITRE, MISSIVE.	II.	466
Lettres des Anciens.		467
Lettres Socratiques.		468
Lettres des Modernes.		469
Lettres de Recommandation.		470
ÉPITRE DÉDICATOIRE.	I.	751
FLATTERIE.	II.	116
FLATTEUR, ADULATEUR. Leur différence.		117
HISTOIRE.	II. 248. III.	*Supl.* 696
RÉCIT HISTORIQUE.		282
HARANGUE HISTORIQUE.	II.	207
DIRECT.	I.	626
ANA, ANECDOTES.		164
MÉMOIRES.	III.	*Supl.* 709
ROMAN.	III.	341
ROMAN DE CHEVALERIE.		344
DIALOGUE.	I.	603
DIALOGUE PHILOSOPHIQUE *ou* LITTÉRAIRE.		604
RAPORT (Barreau.)	III.	278
DISSERTATION.	I.	631
CONSOLATION.		470
PROLUSION.	III.	218
PRÉFACE.		198
PALINODIE.	II.	746

IV. Abus de la Parole.

ANAGRAMME.	I.	173
CHRONOGRAMME.		395
KALEMBOURG.	II.	391
TURLUPINADE.	III.	590
RÉBUS.		279
QUOLIBET.		273
ACROSTICHE.	I.	67
PENTACROSTICHE.	III.	38
TAUTOGRAMME.		492
MACARONIQUE.	II.	512

V. DIVISION.

Littérature.

I. Notions générales.

LETTRES. (LES)		465
LITTÉRATURE.		479

	Tom.	Pag.
ÉRUDITION.	I.	783
Erudit.		*ibid.*
Littérature, Érudition, Savoir, Science, Doctrine. Leur différence.	II.	479
ART, ARTS LIBÉRAUX.	I.	226
NATURE (LA BELLE).	II.	624
COMMUN.	I.	431
GOÛT.	II. 168. III. *Supl.*	674
IMITATION.	II. 300, 301,	302
Imiter, Copier, Contrefaire. Leur différence.		305
Pastiche.	III.	25
Plagiat.		56
RÈGLES.		294
Règle, Modèle. Leur différence.		297
ESPRIT.	II.	1
Esprit, Raison, Bon sens, Jugement, Entendement, Conception, Intelligence, Génie. Leur différence.		5
Entendre, Comprendre, Concevoir. Leur différence.	I.	716
II. Notions plus particulières.		
CRITIQUE, *f. f.*		523
CRITIQUE, *f. m.*		522
Scholiaste.	III.	374
AUTEUR.	I.	278
Écrivain, Auteur. Leur différence.		659
Anonyme.		192
Classique.		404
Anciens.		187
Supposition des anciens auteurs.	III.	460
AMATEUR.	I.	146
JOURNALISTE.	II.	386
Journal.		385
Extrait.		61
Abrégé.	I.	24
Abrégé, Sommaire, Épitome. Leur différence.		25
LOGOMACHIE.	II.	498
Alphabet.	I.	140
ANALECTE.		174
ALLOCUTION.		134
INTERPOLATION.	II.	345
CITATION.	I.	398
ÉPIGRAPHE.		733
LIVRE.	II.	479
Rouleau *ou* Volume.	III.	349
Volume, Tome. Leur différence.		646
III. Études.		
ÉTUDE.	II.	9
ÉTUDES.		11
ÉDUCATION.	I.	659
ÉCOLE.		652
COLLÈGE.		407
Classe.		403
RÉCITATION.	III.	288
ACADÉMIE.	I.	35
Académie françoise.		36
Académie des Belles-Lettres.		43

FIN.

De l'Imprimerie de Demonville, Imprimeur de l'Académie Françoise, rue Chriſtine.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google